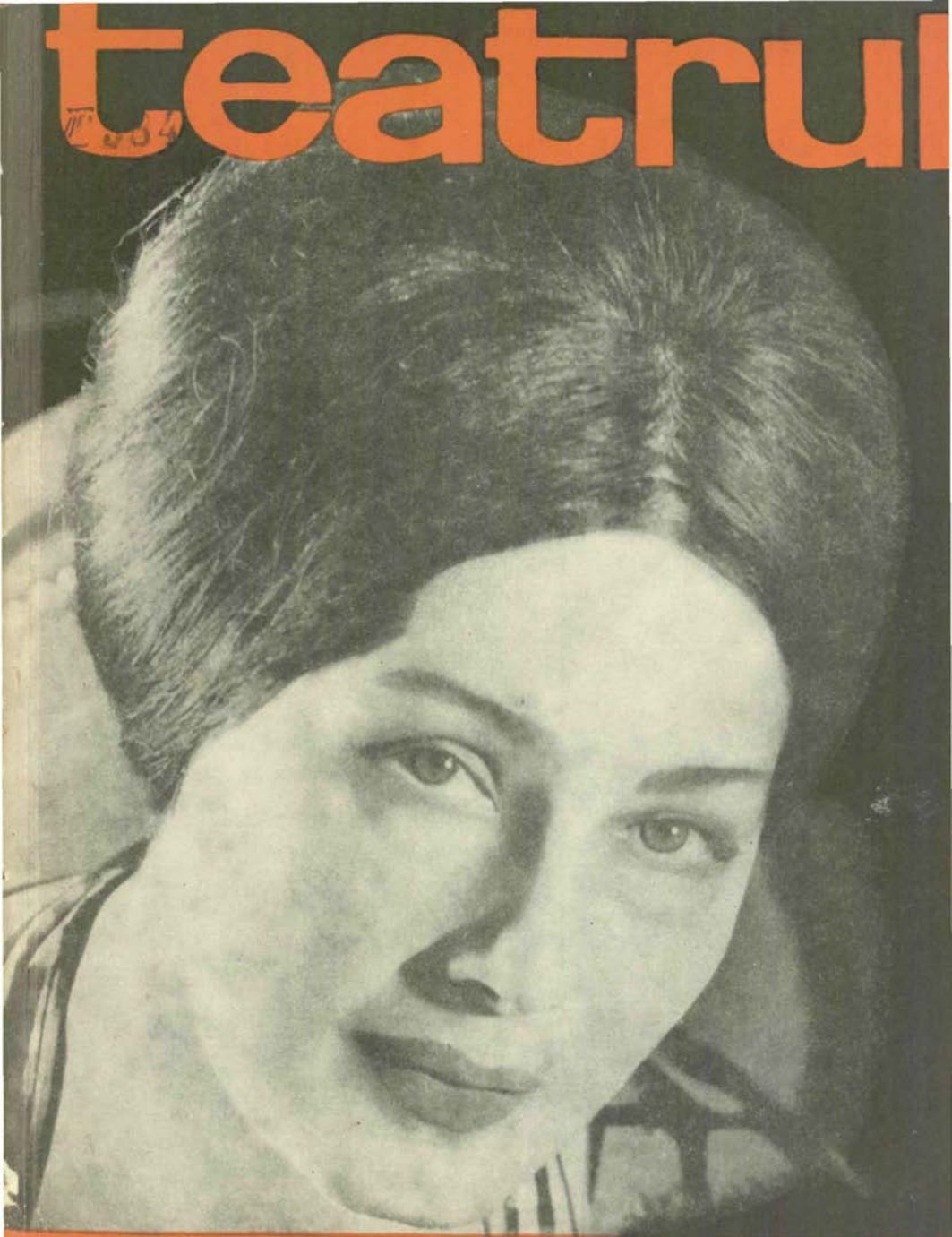
teatrul



10

În acest număr :

„CU CINE MĂ BAT"

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 10 (anul X) octombrie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ:
Tanți Cocea în rolul Beatrice din „Vedere de pe pod" (Teatrul Național „I. L. Caragiale")

SUMAR:

Pag.

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?
(Ancheta revistei noastre)
Răspund: Ion Cojar, Gheorghe Leahu, Al. Mirodan, Lucian Pintilie, Crin Teodorescu 1

Ana Maria Narti
„DE-REGIZAREA" — *problema nr. 1* . . 20

Gh. Miletineanu
UN TEATRU AL VERVEI TOTALE . . 34

CU CINE MĂ BAT
piesă în trei acte
de Aurel Storin . . 39

Marcel Anghelescu
SPOR LA MUNCĂ ȘI NOI SUCCESE! . 62

B. Elvin
DIALOGUL PREZENTULUI CU TRECUTUL 66

ACTORI ȘI ROLURI

B. T. Ripeanu
LILIANA TOMESCU — JOSIE HOGAN . 72

Andrei Băleanu
CU MĂTUROIUL LUI THERSIT . . . 73

A.M.N.
ANDREI CSIKY 75

* * *

Andrei Șerban
FESTIVALUL TEATRELOR STUDENȚEȘTI DE LA ZAGREB
România: premiul pentru cel mai bun spectacol 77

Nicolae Dinescu
OLIMPIADA DE LA „OLYMPIA" . . . 82

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Mira Iosif
CONSTANȚA 85

CARTEA DE TEATRU

Mihai Dimiu
„TEATRUL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE" 93

Desene: **Silvan, Mihu Vulcănescu**
Foto: **I. Naumescu, S. Mendrea, I. Peteu, N. Șvaico**

www.cimec.ro

P II 0584

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?

Problemele privind stadiul actual al mişcării noastre teatrale şi căile sale de dezvoltare sînt în plină dezbatere. Domeniul criticii dramatice face în acest cadru obiectul unei preocupări mai insistente.

Presa de partid — în primul rînd „Scînteia" şi „Lupta de clasă" — a oferit un spaţiu larg punctelor de vedere mărturisite de o seamă de oameni de prestigiu ai mişcării noastre teatrale, privind valoarea, răspunderile şi îndatoririle criticii de teatru, aportul ei necesar la fructificarea continuă a cuceririlor artistice din ţara noastră. Nu e întîmplătoare această cercetare analitică a nivelului la care a ajuns critica de teatru. Însemnătatea pe care partidul a dat-o la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. actului şi eficienţei criticii literare şi de artă vorbeşte despre cerinţa nemijlocită a unor asemenea cercetări, menite să-i determine calităţile şi să-i înlăture neajunsurile : „Critica literară trebuie să analizeze principial activitatea de creaţie, fără pretenţia de a da soluţii obligatorii cu privire la forma şi stilul lucrărilor artistice, să ia poziţie faţă de manifestările negative şi să promoveze operele care exprimă realităţile şi ideile înaintate ale societăţii noastre. Totodată, ea trebuie să contribuie la educarea estetică a oamenilor muncii, la formarea gustului public." [1]

În această lumină, revista noastră a socotit util să ceară părerile unor oameni — de foarte variate categorii artistice — cu care critica de teatru se află, prin definiţie, în cele mai strînse raporturi : dramaturgi, directori de teatru, regizori, scenografi, actori.

Iată întrebările pe care le-am adresat :

---

[1] Din Raportul C.C. al P.C.R. prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea şi Congresul al IX-lea al P.C.R.

PTA 1995/10

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

1 Cum apreciați aportul criticii dramatice la dezvoltarea mișcării teatrale (dramaturgie, arta spectacolului)? În ce măsură sprijină critica tendințele înaintate în teatrul românesc și cît de activ combate ea rămînerile în urmă, manifestările conservatoare sau fenomenele de pseudoinovație?

2 În cadrul principiilor mari de estetică marxistă ce conduc critica noastră, care sînt criteriile specifice care trebuie, după părerea dv., să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol? Cum operează raportul dintre judecata obiectivă și interpretarea subiectivă (care, să nu uităm, poate să fie și creatoare) în activitatea criticilor? Puteți semnala manifestări neprincipiale în presa teatrală?

3 Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza fenomenului de artă a spectacolului?

4 Cum apreciați raporturile presei cu teatrele din țară: publicațiile dau un ajutor calificat acestor teatre? Funcția critică acționează eficient la diferite niveluri ale presei – ziar, săptămînal de cultură, revistă literară lunară? Ce calitate critică au intervențiile cronicarilor care semnează în publicațiile regionale?

5 Cum apreciați raporturile criticii cu publicul? Izbutește cronica să orienteze spectatorii spre spectacolele de calitate, contribuind la formarea conștiinței socialiste și desăvîrșirea educației estetice a publicului? Puteți semnala concesii făcute unor gusturi îndoielnice (preferințe pentru spectacolul bulevardier, snobism etc.)?

6 Ce fel de pregătire dă competență specifică cronicarului dramatic? Este necesar ca el să pătrundă în laboratorul muncii scenice concrete, sau vi se pare suficientă aprecierea rezultatelor finite ale muncii de creație?

7 Reușește critica noastră să exprime un punct de vedere propriu în raport cu fenomenul teatral universal? Ajută ea publicul și oamenii de teatru să cunoască în profunzime arta dramatică contemporană (mai cu seamă cea occidentală) și s-o aprecieze în lumina ideilor socialiste?

8 Vă rugăm să formulați o apreciere asupra activității revistei noastre (în ce privește reflectarea vieții teatrelor românești, calitatea cronicii, efortul teoretic, materializat în studii și dezbateri, oglindirea realității teatrale mondiale, capacitatea de informare, periodicitatea, aspectul grafic).

Publicăm în acest număr primele răspunsuri primite.

www.cimec.ro

ION COJAR

Regizor la Teatrul Mic

„PE UNII CRONICARI ÎI CITEȘTI CU PLĂCERE, CHIAR ATUNCI CÎND TE CRITICĂ"

1. Cred că nimeni nu poate contesta aportul adus de critica dramatică la dezvoltarea mișcării noastre teatrale. Dar al acelei critici care s-a dovedit interesată de mersul înainte al teatrului, perfect acordată la spiritul epocii pe care o trăim. Mă refer la critica competentă și obiectivă. Unele succese ale vieții noastre teatrale de azi se datoresc în bună măsură poziției pe care critica dramatică a luat-o în favoarea unor realizări, sau a orientării interesului general spre anume fenomene. Un exemplu: discuțiile despre „profil", purtate în presă sau în diverse întruniri, în urmă cu cîteva stagiuni, au orientat interesul general spre căutarea și găsirea unor soluții, ca să se ajungă în momentul de față la existența unor teatre, cu o proprie și interesantă fizionomie artistică, ce se află în rîndul întîi al fenomenului de teatru romînesc. Exemple s-ar putea da în diverse direcții: dramaturgie, spectacol, interpretare, inovație etc.

Aportul criticii dramatice la dezvoltarea teatrului este mult diminuat de lipsa de promptitudine de care suferă, după părerea mea, critica noastră. Că sprijină sau combate, critica poate fi eficientă și poate interesa numai dacă apare prompt, imediat după apariția obiectului discuției. Diagnostic după însănătoșire sau după deces e mai mult decît inutil. Expectativa, controlul excesiv al reacțiilor posibile, înainte de publicarea opiniilor, pentru că o altă cauză a întîrzierii apariției cronicilor nu văd, au scăzut mult din interesul și curiozitatea noastră pentru ceea ce vor spune cronicile. Chiar la spectacole care au stîrnit opiniile cele mai contradictorii, cum e cel de la Teatrul Mic cu Caragiale-Ionescu, cronicile au început să apară atunci cînd nu mai rămăsese nimic de demonstrat pro sau contra, cînd pînă și amănuntele opiniilor au fost exprimate și de către oameni de teatru și de spectatori de toate gradele de pregătire.

„În ce măsură sprijină critica... ?"

Nu se poate răspunde generalizînd. Există cronicari și cronicari... Pe unii îi citești cu interes și cu plăcere, chiar atunci cînd te critică, pentru că pregătirea și obiectivitatea lor profesională se manifestă permanent în claritatea opiniilor pe care ți le comunică. În materialele lor se simte buna-credință pentru a stimula ceea ce e înaintat și reprezentativ, urmărind cu atenție întregul fenomen.

Pe alții însă se pare că fenomenul general îi interesează mai puțin, îi fascinează mai mult persoanele. Știu dinainte pe cine vor lăuda și pe cine vor nega. Unora le hipertrofiază calitățile, le și inventează uneori, iar calitățile evidente ale altora le ignoră sau, în cel mai bun caz, le consemnează „la grămadă" sau în „subsoluri" de serviciu.

2. Oricît de subiectivă și creatoare ar fi interpretarea, judecata trebuie să rămînă obiectivă. În afara obiectivității unui cronicar nici o altă calitate nu-l salvează în ochii celor pentru care și despre care scrie. Cu toată erudiția și aplicația pentru o critică de calitate, lipsa de obiectivitate a unor cronicari i-a discreditat total în fața opiniei publice. Cunosc cazuri cînd redacțiile care au publicat cronici neobiective la unele spectacole s-au simțit obligate să publice reveniri pentru a-și clarifica poziția.

3. Și studiul textului și analiza spectacolului și a interpretării actoricești trebuie să constituie obiectul criticii, dar nu unul în dauna celuilalt. Aprofundarea și extinderea actului critic sînt întotdeauna așteptate cu interes. Nu pledez pentru un echilibru formal între cele două obiecte. Important e să nu se expedieze în cîteva enunțări șablonate ceea ce ne așteptăm să fie tratat cu competență și seriozitate.

4. Teatrele din regiuni ar merita o atenție mai mare și un aport mai substanțial din partea presei: și a celei locale și a celei din Capitală. Nici ca informație și nici ca analiză a premierelor din țară ceea ce s-a făcut pînă acum nu e, nici pe departe, suficient. Spre a nu vorbi de cazuri cînd în presa din regiuni apar articole care dezinformează și derutează publicul în ceea ce privește evenimentele teatrale pe plan republican.

5. Depinde de cine le scrie. Nici pe noi nu ne interesează, chiar dacă ne laudă sau ne critică, anumiți cronicari. Pe alții, în schimb, chiar dacă ne fac praf într-o cronică, îi citim, îi stimăm și luăm aminte la ce ne spun.

Publicul nostru s-a dovedit a fi de prea puține ori în concordanță cu opiniile criticii noastre dramatice.

www.cimec.ro

8. Revista „Teatrul" a scos numere care au suscitat un real interes. În paginile ei au apărut materiale teoretice semnate de oameni de teatru de seamă, au apărut relatate discuții despre importante probleme ale vieții noastre teatrale, au apărut interviuri cu personalități artistice marcante de peste hotare. Iar efortul de a pune în circulație piese originale este un merit pe care revista și l-a cîștigat în fața dramaturgiei originale. E singura publicație care întreprinde cu regularitate acest act. Aceasta presupune efort și interes.

Dar apare prea rar și interesul pentru lectura revistei a scăzut. Chioșcurile din București și din provincie au în vitrine exemplare, la două-trei săptămîni după apariție.

Selecția pieselor pe care le publică ar trebui făcută cu mai multă ascuțime. Dacă nu se găsesc 12 piese originale care să intereseze, nu văd de ce nu s-ar publica și traduceri din mari autori străini. Tot nu există nici un mijloc de informare a publicului în afara aparițiilor sporadice de piese străine din „Secolul 20".

Materialele teoretice și cronicile sînt puține. Mai ales cronicile, apărînd foarte tîrziu, își pierd eficacitatea. Au ajuns să nu mai intereseze. Revista „Teatrul" apare prea rar pentru a putea fi cuprinzătoare și are spațiu prea mic.

GHEORGHE LEAHU

Directorul Teatrului de Stat din Timișoara

„NU ÎNTOTDEAUNA PUBLICUL GREȘEȘTE..."

1. Pentru mine, critică înseamnă critici. Cîte ceva aș putea spune despre fiecare critic teatral. Dar mai întîi aș dori să stabilim dacă interesează pe critici părerea mea (excluzînd întrebările de față ale revistei „Teatrul"). Am multe dovezi personale că un asemenea interes lipsește. Cu atît mai mult mi-e greu să mă adresez tuturor, privindu-i în bloc. Ar trebui să fiu și eu critic ca să-mi pot permite o critică a criticilor. Preocupare străină de activitatea mea obișnuită.

2. Dacă mă întrebați cum aș dori să fie făcută o critică, aș răspunde simplu: doresc o critică care să mă convingă și să mă emoționeze, tot așa cum criticii doresc să fie convinși și emoționați de către spectacolele noastre. Adică, aș cere un fel de echitate în pretențiile reciproce. Dacă un spectacol trebuie să dureze în conștiința oamenilor, să fie original, modern, cult, cu înalt conținut social și cu măiestrie aleasă, la fel s-ar cuveni să fie și o critică despre acest fel de spectacole.

3. Nu pot despărți textul de spectacol. Criticii o fac și noi ne-am deprins să citim numai ultimele rînduri ale cronicii unde se vorbește puțin și despre spectacol. Contraarma noastră ne dă cel puțin un cîștig de timp în lectură. Dar criticilor ce le dă?

4. Cred că raporturile presei cu teatrele depind de diverși factori paraestetici. Mă întreb, în situația că s-ar ivi împrejurarea prin care s-ar rezolva problema fondului de deplasări (atît de invocat ca factor suprem al îndeplinirii datoriei față de provincie), ce noi factori ar mai putea acoperi absențele nemotivate de la premierele noastre și de la alte activități artistice de o oarecare însemnătate? Aproximativ 40 de teatre din provincie cu cca. 10.000.000 de spectatori posibili oferă, cred, un bogat material de studiu criticilor. Mă îndoiesc că un critic poate pretinde serios că este cunoscător al mișcării teatrale românești, știind doar ce se întîmplă de la Giulești la Capșa, inclusiv o parte din Decade.

Cronicarii publicațiilor regionale pe care le cunosc își fac datoria iubindu-și, cum spune poetul, „sărăcia și nevoile și neamul", cu munițiile maxime de care dispun. Rabat de condiție ei nu cer și noi nu avem generozitatea de a le oferi. Ei nu știu — în genere — mai mult decît colegii lor din Capitală (poate), dar știu mai multe despre teatrul pe care-l urmăresc (sigur), și acest lucru e de multe ori mai bine.

5. Publicul și critica ce-și propune mereu să-l reprezinte și să-l orienteze de multe ori îi găsim în divorț evident. Care din soți este infidel? E o mare întrebare. Oricum, nu-s dispus să cred că întotdeauna publicul greșește. (Mă refer la cei ce cred așa, sau care procedează ca și cum așa ar crede.) Uneori, critica nici nu-l ia în seamă pe al său partener. Oare nu cumva îl jignește? Un critic nu se gîndește că singurul lucru care-i

www.cimec.ro

dă dreptul să pretindă că reprezintă opinia publică este s-o determine pe aceasta să-l recunoască măcar cîteodată ales al ei? Mi-ar fi penibil să mă socotesc reprezentantul cuiva care nu mă recunoaşte niciodată ca atare. De-aş fi critic, m-ar interesa mult părerea celor pentru care scriu. N-ar strica unor critici obişnuinţa de a-şi pune asemenea întrebări.

6. Nu-mi pot îngădui să recomand unor cronicari cum să se pregătească ca să fie competenţi. Nu cunosc în istoria oamenilor competenţi întrebarea, din partea acestora, cum să facă să devină competenţi. De altfel, oricît de competent ar fi cel competent, greu i-ar veni — cred — să explice cum se capătă competenţa. În orice caz, este din ce în ce mai greu să fii considerat competent, asta poate pentru că din ce în ce ai de ştiut mai multe, răspunderea socială e în creştere şi tare începe să se observe cu uşurinţă cînd nu faci faţă.

Personal, mi-e mai drag criticul care trăieşte cu mine alături (cît de figurat vreţi să înţelegeţi expresia) tot drumul dificil în spre Măria sa Spectacolul. Poate, unde mi-s mai dragi tovarăşii decît acei cu un academism distant şi snob.

7. Recunosc multor critici în ţara noastră strădania de a ne informa, de a ne îndruma, de a ne ajuta să ne formăm un temeinic punct de vedere estetic de pe poziţiile ideologiei socialiste. Am în sufletul meu cîteva nume dragi pe care le urmăresc şi le urmez cu dragoste şi stimă. Evit să le pomenesc numele, ca să-i pot iubi în continuare fără jena publicităţii.

8. Revista „Teatrul" — mă folosesc de o butadă — este cea mai bună revistă teatrală din ţara noastră După cîte ştiu, o alta nu avem, dar nu mă sfiesc să afirm că ea ne-ar fi necesară. Cum revistei „Teatrul" îi revine ingratul rol să facă totul, este firesc să poată fi criticată oricînd. De aceea mă simt cu plăcere obligat să-mi amintesc cu osebire de calităţile revistei noastre de specialitate. Ea ne ajută să cunoaştem multe piese inedite; să fim informaţi la zi cu viaţa artistică din Capitală, fără a neglija prea mult şi provincia; ne face cunoscute profiluri de artişti respectaţi; mesele rotunde ale revistei „Teatrul" au devenit aproape tradiţionale, stîrnind deseori interesul; revista „Teatrul" are un colectiv de critici atenţi şi competenţi şi cu dragoste îndreptaţi spre viaţa teatrală românească şi mi-aş îngădui să le sugerez ca, uneori, să renunţe la o tentaţie de critică amabilă, dulceagă şi, pentru acelaşi motiv, ineficientă. Aş dori ca tocmai revista „Teatrul" să ridice cu cea mai mare acuitate problema necesităţii unei reviste teatrale săptămînale, care să oglindească mai prompt şi mai profund minunatul fenomen al artei teatrale româneşti.

AL. MIRODAN

„NU EXISTĂ CRITICĂ, EXISTĂ CRITICI"

1. Nu există critică, există critici. De aceea, aşa cum e firesc, unii critici „sprijină tendinţele înaintate în teatrul romînesc", iar alţii nu le sprijină. De ce nu le sprijină? Din mai multe motive şi, în primul rînd, din cauză că nu ştiu care sînt aceste tendinţe înaintate.

2. Întrebarea dv. este reflexul unei erori, cu atît mai surprinzătoare cu cît porneşte din dorinţa de a combate tocmai eroarea respectivă. Aşadar: a „îmbina judecata obiectivă cu interpretarea subiectivă". Dar există posibilitatea de a formula cu regularitate o judecată *obiectivă*, cînd avem de-a face cu fenomene noi în artă? O judecată obiectivă, la care estetica rîvneşte de cîteva mii de ani cu nobilă, dar şi stearpă pasiune de alchimist sau de căutător al cvadraturii cercului. Dacă ar fi fost cu putinţă asemenea judecată obiectivă, probabil că Sainte-Beuve nu l-ar fi negat pe Balzac la apariţie, André Gide n-ar fi respins manuscrisul excesiv de lung şi istovitor al unui debutant care iscălea Marcel Proust, şi nici Nicolae Iorga n-ar fi pledat pentru exmatricularea lui Arghezi din literatura română contemporană.

...Unii confundă însă obiectivitatea cu cinstea. Iată o confuzie fericită. Într-adevăr, dacă a pretinde criticului precizie estetică e sublim, dar nerealist, a-i cere onestitate e tot atît de sublim, însă mai puţin nerealist. Cinste — şi de-aici pînă la principialitate nu mai e mult — înseamnă ca tu, cronicar, să judeci opera de artă şi nu altceva. Cinste

www.cimec.ro

COMEMORAREA LUI VASILE ALECSANDRI

In zilele omagiale dedicate comemorării lui Vasile Alecsandri au avut loc în întreaga țară numeroase manifestări artistice.

Iată câteva imagini din festivitatea și spectacolul Alecsandri, cu care Teatrul Național „I. L. Caragiale" a inaugurat noua stagiune teatrală.

Gr. Vasiliu - Birlic (Mama Angheluța)

Marcel Anghelescu (Barbu Lăutarul)

Fotocronica

www.cimec.ro

Miluță Gheorghiu (Coana Chirița)

Draga Olteanu (Coana Chirița)

Cosma Brașoveanu (Paraponisitul)

www.cimec.ro

înseamnă să examinezi și să referi asupra structurii piesei de teatru, regiei, decorului, interpretării și implicațiilor social-umane ale operei de artă cercetate și *numai* asupra factorilor sus-pomeniți. Dacă însă pășești în zone extraartistice, dacă introduci în formularea judecății de valoare factori extraestetici, precum condiția socială a autorului, unchiul de-al doilea al directorului de scenă sau prietenii actriței, atunci actul critic va fi inevitabil denaturat și aprecierea, în mod (de astă dată) obiectiv, „subiectivă".

„Puteți semnala manifestări neprincipiale în presa teatrală ?"

Pot.

3. Teama instinctivă de a nu contribui la statornicirea unei rigidități mă îndeamnă să răspund : depinde. Cînd cronicarul se află în fața unui text inedit, fie românesc, fie străin, firesc ar fi să-i acorde întîietatea, explicîndu-ni-l și, dacă e cazul, impunîndu-l. În acest caz, împrejurările obiective (aici cuvîntul poate fi rostit) ale spațiului tipografic vor determina o anume micșorare a interesului arătat interpretării. Sînt însă și excepții : o piesă evident mizerabilă nu merită coloanele gazetei, acestea vor fi oferite actorilor.

Cînd însă același cronicar asistă la *Othello*, el ar putea renunța să ne mai informeze că piesa vorbește despre urmările tragice ale geloziei, închinînd — în schimb — spectacolului majoritatea efortului său critic. Sînt însă și excepții : o montare mizerabilă nu merită coloanele etc., etc., acestea pot fi oferite lui Shakespeare.

4. Întrebarea cere o analiză, nu un răspuns.

5. Eu aș „semnala concesii făcute unor gusturi îndoielnice", însă mi-e teamă ca, acuzîndu-l pe X de preferințe pentru spectacolul bulevardier, să nu fiu robul snobismului, și înfierîndu-l pe Y ca snob, să nu vădesc preferințe bulevardiere.

6. Un cronicar poate — firește — să „pătrundă în laboratorul muncii scenice curente", asistînd la o cantitate apreciabilă de crize nervoase și îmbogățindu-și bagajul folcloric. El poate de asemenea să nu pătrundă în acest laborator, urmînd astfel calea criticului literar care, după cum se știe, nu privește peste umărul poetului.

Un critic are însă obligația să fie critic. El trebuie să fie cult, inteligent și, în măsura posibilităților, talentat. El trebuie să fie *competent*. Eu nu știu cum se dobîndește o asemenea competență, știu însă cum poate fi demonstrată. Competența — noțiune ostilă diletantismului, incapacității sau imposturii — este exprimabilă într-un singur fel, și anume, prin creație : carte, studiu, ediții erudit alcătuite, stil indicînd personalitatea. Eu nu cer cronicarului dramatic să scrie piese bune, dar îi cer să scrie bine. Un critic nu e obligat să scrie romane, dar el trebuie să scrie ca un romancier. Atunci îl voi respecta. Și chiar dacă îi voi contesta opinia, n-o să-i pun niciodată competența la îndoială.

7. Iarăși „critica noastră" ? Sînt critici pe care îi prețuiesc pentru că înfățișează un punct de vedere, iar nu un panou de reclamă. Sînt alții care, pradă dezechilibrului constant, contribuie la dezvoltarea unui neoconformism caracterizat prin adularea, fără vertebră, a produselor de import, fie că au calitate aceste produse, fie că sînt camelotă.

Păcat.

Și deprimant.

Și penibil să observi cum spiritul critic, lucid și exigent, cînd e vorba de lucrări românești mai vechi sau mai noi, se dizolvă subit în fața a două violuri pe scenă și a unui incest occidental.

De fapt însă, aici nu e vorba de o eroare, ci de o maladie.

8. Nu știu cîte dintre piesele publicate de revista „Teatrul" vor intra în istoria teatrului românesc, revista care le-a tipărit — însă — a și intrat. Performanța redacției este, cred, unică : ea a urmărit cu devotament exemplar și a izbutit să „lanseze", înainte de reprezentarea scenică, tot sau aproape *tot* ce s-a scris mai de preț în ultimii patru-cinci ani de dramaturgie românească. Dintre aceste lucrări, cîteva au fost „descoperite", așa cum se cuvine unei reviste creatoare. Altele — sprijinite și apărate cu o loialitate despre care mai tîrziu vor vorbi probabil, în amănunte, volumele de memorii. Ciudat : este și va fi întotdeauna practic *imposibil* să alcătuiești un studiu despre epoca teatrală 1961—1965, fără a te sprijini, pas cu pas, pe colecția revistei.

În ce privește slăbiciunile publicației, mă raliez la observațiile critice ale colegilor de anchetă, pe care nu le cunosc, dar le prevăd, precum și la observațiile autocritice ale redacției, pe care le cunosc, dar nu le prea prevăd.

O propunere sau, mai bine zis, o concluzie — menită, socot, a îngădui revistei să-și îmbunătățească simțitor activitatea pe tărîmurile menționate în întrebarea a 8-a — „reflectarea vieții teatrelor românești ș.a.m.d." : modificarea periodicității. Amploarea și diversitatea mișcării teatrale din anii socialismului au intrat în contradicție (există și contradicții fericite) cu apariția lunară a singurei reviste de specialitate. Avem nevoie de un „Teatrul" săptămînal, care să poată informa și influența cu operativitate, dina-

www.cimec.ro

mism şi mai mare rază de acţiune în rîndurile publicului. Altminteri, propunerile de ameliorare se vor izbi veşnic de o limită intratabilă.

* * *

Întrebarea a 9-a nu există, dar aş dori să răspund la ea: nu cumva străduaniile noastre toate — de a spori în chip substanţial calitatea criticii dramatice şi, implicit, a dramaturgiei şi, implicit, a spectacolului şi, implicit, a culturii teatrale — au nevoie de o formă organizatorică potrivită? O formă azi inexistentă, întrucît nici Uniunea Scriitorilor, nici Consiliul Teatrelor, nici A.T.M.-ul nu-şi pot centra, prin firea lucrurilor, atenţia asupra vieţii scrisului teatral. O formă organizatorică omogenă, unitară şi consacrată în exclusivitate fenomenului care ne preocupă. De aceea mi-aş îngădui să sugerez înfiinţarea unui asemenea organism specializat, să zicem „Uniunea autorilor şi criticilor dramatici". E, oricum, o temă pasibilă de discuţie...

LUCIAN PINTILIE

Regizor la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

„CRITICA ESTE O SPECIE A LITERATURII, NU A GAZETĂRIEI"

Critica dramatică se practică la noi (exclud excepţiile: personalităţi excepţionale rătăcite în teatru, sau temperamente critice fanatice — fără fanatism nu se poate face critică, mai ales într-o atmosferă placidă şi influenţabilă —, sau teoreticieni înzestraţi care au un dispreţ prea transparent faţă de actul teatral propriu-zis, sau chiar proşti iluminaţi care recad apoi, natural, în armonioasa lor ignoranţă), se practică, repet, la un nivel foarte scăzut.

Acest nivel — nu scăzut, ci foarte scăzut — a făcut destul rău teatrului românesc, rău la modul cel mai concret posibil, prin instaurarea a ceea ce se numeşte *anarhia criteriilor*. Procesul acesta de dinamitare lentă a criteriilor a fost un proces de foarte lungă durată. Mai mult, restabilirea adevărurilor, confirmarea adevăratelor valori, restabilire şi confirmare care corespund unei cursivităţi naturale, biologice, au fost mult îngreunate de activitatea a o sumă întreagă din criticii noştri dramatici. Nu există (decît întîmplător) în critica noastră dramatică voci de autoritatea şi prestigiul intelectual al celor din critica literară sau cea plastică (Crohmălniceanu, Cioculescu, Străinu, Tertulian, Matei Călinescu, Lucian Raicu, sau Comarnescu, Frunzetti, Hăulică etc., realmente etc.).

Argumentaţia intelectuală e palidă; gustul — ah! *gustul, mic criteriu fundamental* — derutat, panicat, oscilînd între snobism şi dogmatism, exprimarea opiniei — chestiunea nr. 1 de conştiinţă morală a criticului — pretextul unor infinite exerciţii de disimulare; dar, mai grav, cel mai grav, şi de aici se poate abia începe discuţia, *lansarea şi argumentarea criteriilor* — şi aici e problema nr. 1 de *conştiinţă estetică a criticului* —, făcute la un nivel care nu se mai practică în nici o altă zonă a activităţii noastre spirituale creatoare, în general (plastică, muzică, literatură — mă refer la proză, poezie, în special —, matematică, orice vreţi, alegeţi).

De ce?

Critica este o specie a literaturii, nu a gazetăriei. La noi, critica dramatică, în mare măsură, este practicată de *gazetari teatrali* (de oameni care adună, redactează, stilizează informaţii, sau care ar trebui să o facă dacă nu o fac, sau dacă o fac cumva, ar trebui să se restrîngă la asta). Şi numai la asta (fără să încerce, de pildă, să facă teorie). Mentalitatea mediocru-gazetărească a fost una din cauzele anarhiei criteriilor. Nu poţi scrie despre Nichita Stănescu sau Ilie Constantin operînd în analiza operei lor poetice cu criterii de cultură poetică în general, ci cu criterii descinzînd dintr-un proces simultan de asimilare şi detaşare de lirica lor, dintr-o consumare paralelă a febrei lor poetice. Conştiinţa critică e simultană cu actul acestei comuniuni. Un critic literar mare — şi noi avem asemenea critici literari — reprezintă punctul cel mai înaintat al *afirmaţiei*, al *creaţiei*, întărită, argumentată istoric şi estetic şi confirmată tocmai prin actul critic. Misiunea lui de a fixa criterii — de a îndruma (deci, cum a făcut-o Călinescu, sau

www.cimec.ro

Lovinescu) literatura (adică ce citește un popor întreg vreme de 20, 30, 40 de ani) — este o misiune de o copleșitoare răspundere. Are vreun drept critica dramatică, care este o specie a literaturii, nu a gazetăriei, și care nu se poate face fără talent, repet, care nu se poate face fără talent — și îndeobște așa se face ea la noi —, are vreun argument să nu trateze problema îndrumării, problema răspunderii, a emiterii de criterii, cu cea mai înfricoșătoare răspundere ?

Deci, să sintetizăm. Propun înlocuirea în cadrul redacțiilor a *mentalității gazetărești* — de jos pînă sus și iar de sus pînă jos, și așa cu curaj, de cîteva ori — cu o mentalitate creatoare. În fond, mai mult respect pentru arta criticii, pentru noblețea misiunii criticii. De-aici pleacă totul, restul sînt nuanțe, și fiind nuanțe, le vom discuta mai dezorganizat.

* * *

Ca în comediile americane, critica noastră — în majoritatea ei — se sperie tîrziu de maimuță ; conversează cu maimuța, se tachinează cu maimuța, flirtează cu maimuța și, foarte tîrziu, realizează : nu, nu este logodnica mea din California, este maimuța, da, este maimuța, categoric este ea, trebuie să fugim pentru că este maimuța. Aceasta se numește în tehnica comică : *reacție întîrziată*. Cu tristețe sînt nevoit să constat că, în general, în drumul său, arta spectacolului la noi în — hai să zicem, ultimii 15 ani — nu a avut din partea criticii sprijinul unei consultări *exacte și prompte* a eforturilor sale. Or, în artă, promptitudinea criticii, spontaneitatea înțelegerii — care trebuie să fie, cel puțin, simultană cu actul creator, dacă nu (și asta demonstrează *substanța de artă* a criticii) să-l anticipeze — sînt o problemă absolut fundamentală.

Mulți critici digerează greu noile criterii ; dar odată, tîrziu, sau foarte tîrziu, digerate, se încăpățînează, cu un amestec de panică și lenevie, să apere, mai precis, să mortifice în dogme ceea ce, cînd era proaspăt și adevărat, huliseră. Efortul eliberării de naturalism, efortul reteatralizării a fost la început efortul singuratic al cîtorva creatori, abia mai tîrziu al mai multora. Foarte tîrziu s-a înțeles de către critică sensul acestui efort ; iar cînd s-a înțeles, s-a înțeles pe jumătate, iar această înțelegere trunchiată a născut sau a avortat o nouă tiranie — a convenționalismului scenic, exaltat multă vreme în formele sale cele mai joase, reprezentat de lucrări naive, aintelectuale, aculturale, cultivînd o estetică de estradă, concepută în general, profesional vorbind, pe procedeul *tipic amatoresc* al parodiei, confundîndu-se *automatismul* cu *stilizarea*.

Să cercetăm felul în care creațiile lui Liviu Ciulei au fost primite de critică în tot acest timp. Este dezolant să constați cît de singur (e vorba aici, doar de o parte, cam însemnată, a criticii) a fost, în căutările sale, acest artist cu totul remarcabil prin pasiunea și contradicțiile sale ; este dezolant să constați ce strîmbă, neprofesională oglindă critică a reflectat activitatea sa, care, aproape *singură*, nesprijinită, a ajuns apoi să impună noi criterii de artă.

Un moment fundamental în evoluția artei spectacolului la noi a fost spectacolul *Cum vă place*, spectacol pe care eu, personal, îl consider, sub raport filozofic-poetic, superior *Operei de trei parale*, care a provocat la cea mai mare parte a criticii — acum cînd criteriile Ciulei erau, ca să zic așa, *criterii oficiale* — o exaltare care demonstra, răsturnat, aceeași sărăcie teoretică și același gol spiritual. Ce s-a întîmplat atunci, cu prilejul spectacolului *Cum vă place ?* Ceva foarte trist și rușinos. Aproape toată critica a tăcut. Nu a lăudat, nu a clamat împotriva spectacolului, nu a fost nici măcar indiferentă sau opacă ; ea a tăcut, așteptînd parcă un misterios verdict, care să legitimeze sau să infirme ce făcuse Ciulei acolo.

Revista dv. a fost atunci promptă, dar de o nefericită promptitudine. A publicat un articol limitat și întunecat, sau, aș spune, foarte senin în întunecarea lui, lipsit nu atît de înțelegere, ceea ce nu era foarte grav, ci măcar de posibilitatea de a schița o uimire, treapta cea mai de jos, cea mai indiferentă, cea mai neangajantă a contactului estetic, o uimire doar, atît.

Discuția pe care ați inițiat-o ulterior — proiectată pe fondul tăcerii generale iresponsabile — a fost incontestabil un fapt foarte pozitiv. *Acest fapt pozitiv* nu poate fi clătinat nici de marea șovăială estetică, care paralel cu bunele intenții confuze a dominat acea discuție. Nivelul discuției nu a fost prea ridicat ; prea multe patimi colorau prea violent ideile — dar ideea organizării discuției și astăzi merită la fel aplaudată.

Îmi pare rău, mi-e neplăcut s-o spun, dar, în fond, e invitația dv. deschisă, eu cred că nu numai în împrejurarea citată, ci și în alte împrejurări — importante pentru mișcarea teatrală românească — revista dv. nu și-a luat răspunderea unor opinii foarte ferme, sau a contribuit și ea la ceea ce am numit anarhia criterilor (nu discut, acum,

www.cimec.ro

despre meritele reale, absolut reale, ale revistei dv., cum a fost, bunăoară, inițierea discuției despre dramaturgie — nu acesta este acum obiectul intervenției mele). Citez realmente din memorie. Cînd Moisescu a montat un foarte interesant spectacol (cel mai interesant spectacol al său), *Bertoldo la curte*, deși, în lumea oamenilor de teatru, acest spectacol vizionat pe o căldură bestială a stîrnit un interes deosebit, dv. ca și majoritatea presei ați tăcut, dar ați tăcut la un mod special, adică punîndu-l pe Moisescu să-și expună punctul său de vedere, expunere care v-a absolvit de emiterea punctului dv. de vedere.

Cînd Esrig a montat *Umbra* — și știți cîte discuții a mai stîrnit *Umbra* — dv. ați organizat o masă rotundă, un schimb de opinii. Redacția dv. nu a formulat atunci — nu e vorba de un punct de vedere, ceea ce în cazul *Umbrei* era cam insuficient —, *nu a formulat o analiză amplă, nuanțată, responsabilă a spectacolului*, ea a preferat un schimb de opinii. Ceea ce, oricum, era mai mult decît cronichetă proiectată la final de pagină din „Contemporanul", ceea ce însemna destul de mult pentru un spectacol în care perspectivele neînțelegerii puteau să degenereze în cine știe ce opacitate — dar oricum, repet, insuficient.

Dv. știți foarte bine că se pot organiza zece mese rotunde despre „Groapa" sau „Moromeții" — și asta nu îngăduie redacției unui cotidian prestigios să nu-și exprime, AMPLU, propriul ei punct de vedere. Dar exaltarea excesivă a curentului „festivalist estradistic", sau exaltarea unor spectacole mediocre, fals analitice, ca *Al patrulea?*

* * *

Nu pot să închei aceste scurte, cam nervoase, nedisciplinate observații despre critica noastră dramatică, fără să avertizez, cu o nuanță de rugăminte și disperare, că cel mai mare pericol în critică este confundarea personalităților, a stilurilor, a temperamentelor. Nu trebuie judecat după aparența gesturilor noastre artistice. Eu am fost considerat la început — pur și simplu, dintr-un lanț de coincidențe — regizor „analitic", regizor de „cameră", de „interior". S-a văzut ulterior că nu e așa. Astăzi sînt judecați cu o măsură comună regizori ca Moisescu, Esrig, Cernescu, pentru că singurul lucru comun este că „vizualizează" imaginea teatrală; ba, mai mult, defectele unui spectacol se răsfrîng prin simpatie silită asupra celuilalt spectacol. Este punctul cel mai înalt de infantilism critic pe care-l cunosc. Se judecă după faptul că fiecare din acești trei regizori „interpretează" imaginea și este firesc ca mijloacele interpretării să semene uneori, fiindcă mijloacele sînt limitate și ele însile se supun unui sistem de convenție; se judecă deci foarte epidermic, după aparența mijloacelor, nu după idealul estetic propus. Dar *un gag, un simplu gag, același gag*, repetat în contexte diferite, montat deci diferit, cu scopul unor demonstrații diferite, are valori diferite, pentru că un gag are doar valoarea conținutului pe care-l luminează, a ideii poetice sau comice pe care o înlesnește să circule. Acești trei regizori sînt foarte diferiți ca temperament, viziune, stil de lucru. Nici măcar greșelile lor nu seamănă una cu alta.

Cum poate criticul Radu Popescu — critic care ar fi putut deveni una din acele autorități luminoase de care vorbeam la începutul articolului, și a cărui adeziune pentru spectacolul *Eminescu* de la Național, și repulsie pentru *Troilus și Cresida* va reprezenta pentru mine întotdeauna o delicioasă enigmă —, cum poate să unifice în aceeași tendință spectacolul de la Comedia al lui Esrig, cu cel al lui Moisescu de la Teatrul Mic și cu cel de la „Delavrancea" al lui Cernescu, mai ales cînd repetă îndesat, obsesiv și mustrător, cuvîntul magic: cultură?

Iar ultimul său îndemn din ziarul „Romînia liberă" — *de a se pune neapărat capăt acestei tendințe* — trebuie privit cu puțină întristare, cu multă blîndețe, ca un act de descalificare de la o profesiune splendidă practicată cu un exces — totuși dincolo de orice îngăduință — de versatilitate.

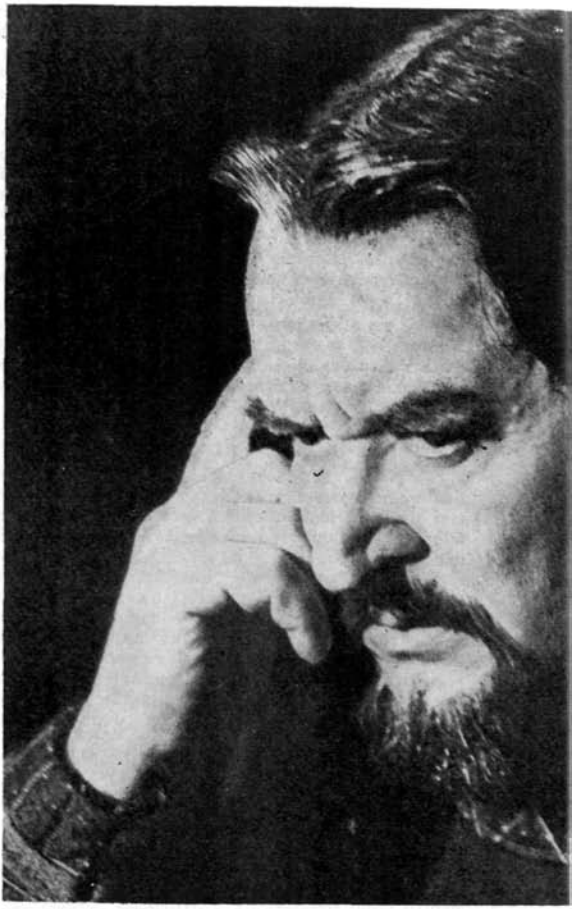
* * *

Nu am răspuns pe puncte... pentru că mă deruta ordinea lor, care nu era ordinea mea; pentru că era o mică și dulce perfidie, chiar în redactarea întrebărilor. Am schițat doar cîteva din problemele pe care cred că le ridică evoluția criticii dramatice la noi în țară, mînat de un respect, absolut religios, pe care îl am pentru ideea de „critică".

Cît privește aspectul grafic al revistei dv. — aceasta e ultima dv. întrebare, și iată că răspund, în sfîrșit, ordonat — e, sincer vorbind, foarte urît. Schimbați-l, știți că e urît — nu se poate să nu știți —, schimbați-l, cît se poate de grabnic.

www.cimec.ro

G. Calboreanu (Vlaicu-Vodă)



Irina Răchiteanu-Şirianu (Doamna Clara) şi Ilinca Tomoroveanu (Anca)

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

„VLAICU-VODĂ" de Al. Davila

Fotocronica

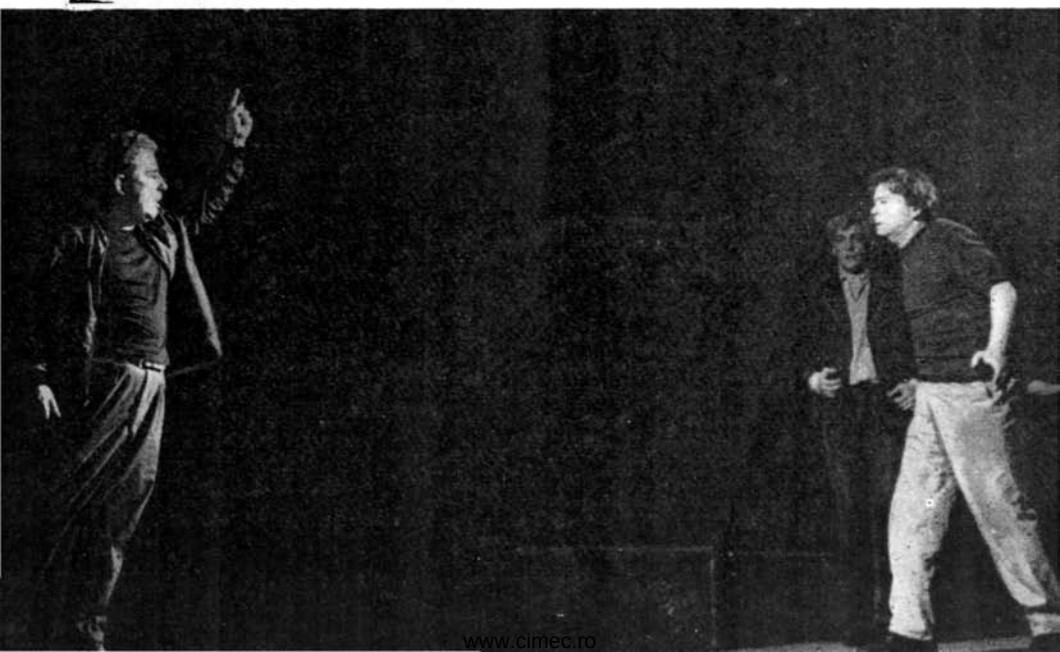
www.cimec.ro

Silvia Dumitrescu - Timică (Cleo); Mihai Fotino (Radu Neacșu) și Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu)

Teatrul Național „I. L. Caragiale"

„TEZAURUL LUI JUSTINIAN"
de Al. Voitin

„VEDERE DE PE POD"
de Arthur Miller



Marcel Anghelescu (Eddie Carbone), Florin Piersic (Rodolpho) și Emil Liptac (Marco)

www.cimec.ro

CRIN TEODORESCU
Regizor al Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași

„POZIȚIA DE EXPECTATIVĂ PRUDENTĂ NU POATE AVEA ASUPRA ARTEI DECÎT UN EFECT STERILIZANT"

1. Cred că, în general, viața teatrală actuală de la noi este mult mai bogată, mai efervescentă decît reflexia ei în paginile care i se consacră. Există azi în teatru o frămîntare și o tensiune creatoare nemaiîntîlnite pînă acum — rod al celor două decenii de politică teatrală — care-i pot determina teatrului românesc un salt calitativ, capabil să-l pună, în ansamblul său, pe niște coordonate superioare. După părerea multora, și a mea, condițiile sînt coapte.

Însă, firește, și acest proces, ca orice proces dialectic, nu este lin, ferit de asperități. Are de învins unele structuri obiective depășite[1] sau dificultăți de ordin subiectiv. Inerții, frîne care întîrzie fac să se consume energii în mod neproductiv, în lupte colaterale actului creator propriu-zis. Incompetența sau ignoranța unora, prejudecata și comoditatea gîndirii altora, teama, deruta pentru tot ce e schimbare, ieșire din tiparele rutinei și, poate uneori, meschine interese individuale — amenințate de vreo modificare a statu quo-ului —, ca și inevitabile confuzii, proprii chiar celor mai bine intenționați, vin cîteodată să încețoșeze lucrurile.

Cred că revista „Teatrul" și întreaga critică dramatică sînt chemate să aducă un aport mai substanțial, mai de fond în clarificarea și consolidarea acestui proces. Critica dramatică și revista „Teatrul" îndeosebi sînt chemate să nu lase ca cele cîștigate să se risipească, să rămînă niște succese izolate, mîine uitate, ci să se integreze într-un proces de continuă îmbogățire spirituală, atît a colectivelor teatrale cît și a publicului. În bună parte, de *prezența tenace a unei critici edificatoare* depinde spulberarea sentimentului de efemer, de muncă de Sisif, care încearcă uneori pe cei care lucrează în teatru.[2]

Trebuie însă să constat — chiar cu regretul de a mîhni niște oameni sincer atașați cauzei teatrului românesc — că în ebuliția procesului dialectic arătat mai sus prezența criticii a fost marcată cu timiditate, cu reticență, cu jumătate de gură. Poate că teama de a nu greși, de a nu adopta o atitudine care să-i fie ulterior infirmată, îi cenzurează elanurile. Nu știu, dar personal socot că o poziție de expectativă prudentă nu poate avea pentru viața artistică decît un efect sterilizant și cred că o părere, chiar greșită, dar spusă răspicat, contribuie mai mult la limpezirea adevărului decît echivocul sau abținerea.

2. Criteriile nu pot porni decît de la modul în care înțelegem să definim teatrul. Definind teatrul ca un divertisment public, criteriile vor fi unele; definindu-l ca factor de culturalizare (de intelectualizare, de cunoaștere), altele. Gîndindu-l ca mijloc de unificare a oamenilor în jurul unor idei, sau ca mijloc de acționare asupra conștiințelor, criteriile devin tot mai complexe. Apoi, criteriile unui teatru revoluționar însuși nu sînt date o dată pentru totdeauna. Ele se schimbă, ca natură și ca țel, după evoluția istorică însăși: unele sînt cînd teatrul ajută la pregătirea revoluției, și altele cînd o întovărășește și o consolidează. Criteriile noastre, decurgînd din înțelegerea teatrului ca *parte integrantă a cauzei omului socialist,* încorporează dialectic toate etapele anterioare. Înțeles astfel, teatrul efectuează o dublă acțiune asupra conștiinței: de eliberare și de edificare. Eliberare de toate mistificările împovărătoare, de alienări, pentru ca omul să se poată *relua în posesie,* să se reconstruiască ca *om total,* așa cum preconiza Marx. Această acțiune — de dărîmare și de construire — e concomitentă și ambele laturi sînt indispensabile, după cum în viața unui organism sînt indispensabile atît asimilația cît și dezasi-

[1] Sîntem invidiați — pe bună dreptate — de oamenii de teatru din țările capitaliste pentru sprijinul material substanțial acordat de stat, sprijin care decurge din însăși concepția despre teatru în sistemul socialist. La auzul unor cifre care li se comunică, aceștia rămîn uluiți, mulți de admirație, raportîndu-le la dificultățile economice penibile în care ei se zbat. Însă, nu s-a studiat la noi, în mod riguros, *cum este consumată subvenția;* cît se investește în producția artistică propriu-zisă și cît alimentează un personal încărcat, neproductiv. S-ar vedea că în prezent există o stare de fapt destul de nerațională în repartizarea fondurilor: *prea puțin pentru producție și prea mult pentru cheltuielile neproductive.* Prin restructurarea lor rațională s-ar permite o ridicare mult mai mare a calității producției, baza tehnică fiind în general cam săracă. De asemenea, trebuie luată în discuție problema organizării mai eficiente a colectivelor teatrelor, în vederea unui randament crescut.

[2] Unele exemple citează D. Esrig în articolul său din „Scînteia", nr. 6610/1965.

www.cimec.ro

milația. Dacă o vieţuitoare n-ar dezasimila, ar muri. (De aceea, conceptul de artă numai critică, sau numai constructivă — cu clasificările cunoscute care decurgeau de aici — îl consider metafizic.) S-ar mai putea discuta în continuare raportul — în teatru — între *gîndirea* existenței, gîndirea lumii (care pentru noi e gîndirea marxistă) *şi sistemul de semne teatrale* prin care o reprezentăm. Sau, între *actualitatea* evenimentului reprezentat şi *distanțarea* necesară pentru a-l limpezi în esența sa.

Singură experiența artistică concretă, istoria valorilor artistice pe o anumită etapă, permite cristalizări teoretice de criterii. Altfel, riscăm să formulăm criterii normative, pe care să le vedem prea grabnic infirmate. De aceea, critica judecătorească, de verdicte, de etichetări, nu poate — chiar şi în formele ei cele mai elegante — decît mîhni sau lăsa indiferent, cu toată muzica uneori dezmierdătoare a elogiilor, pe creatorul autentic.

Acesta cere altceva : el dorește *realizarea unei comunicări, unei comuniuni umane — de gînduri, de sentimente — cu criticul.* El cere — în actul criticii — *retrăirea, cu o pasionalitate trează, lucidă, a actului său creator.* Şi aceasta, raportată la o sumă de principii, de idealuri, comune atît creatorului cît şi criticului, comune societății căreia îi aparțin şi pentru care lucrează. Înseamnă deci să vezi în critic pe cel mai fidel spectator, încordat în stal pentru a recepționa tot ce-i transmiți, capabil de orice efort pentru a ajunge la mintea şi inima ta, seismograf uman în măsură să-ți înregistreze toate vibrațiile sufletului.

Un spectacol însă nu este un fapt izolat. El este un moment al drumului creator al unui artist, dar şi al unui colectiv. El este un element dintr-un ansamblu, se încadrează fenomenului teatral al unei societăți, într-o anumită etapă istorică a ei. El se adresează unui public istoricește concret. O cronică completă nu poate abdica de la stabilirea tuturor acestor raportări. Ce înseamnă spectacolul discutat față de dezvoltarea creatoare a artistului, a colectivului, față de problemele generale ale teatrului nostru ? Cum răspunde el necesităților publicului ? Critica trebuie să vadă *întregul,* să aprecieze aportul fiecărei manifestări în parte la cauza generală a dezvoltării teatrului românesc. Ea trebuie să ştie a cîntări judicios cîştigurile, dar şi a diagnostica sigur dificultățile de învins, cusururile de lepădat, valorile de cucerit. Aceasta, atît pentru colectiv în ansamblul său, dar şi pentru fiecare artist în parte. Critica trebuie să tindă a coagula reuşitele izolate — spontane, intuitive — într-un efort continuu, conştient, raționalizat, luminat de o gîndire teatrală creatoare, originală, capabilă să genereze orientări şi curente, stiluri şi şcoli românești în teatrul universal. Ea trebuie să ajungă să desluşească în ambiguitățile prezentului marile linii directoare proprii culturii noastre, să discearnă în perspectivă drumurile proprii ale dezvoltării teatrului românesc. Suprema ei mîndrie : să vadă în fenomenul de azi elementele dezvoltării de mîine, să primească confirmarea istoriei.

3. Dacă critica noastră a cîştigat o mare siguranță în analiza dramaturgiei, nu întotdeauna dovedeşte aceeaşi siguranță în judecata valorilor de spectacol. Nu te poate satisface o cronică ce face doar analiza piesei, fie chiar excelent, dă informații de istorie, dacă e cazul, şi apoi — în spațiul restrîns care a mai rămas — încheie grăbit, punînd obosit note bune sau proaste realizatorilor spectacolului, note exprimate apodictic, în formule mai întotdeauna stereotipe. (O, dacă s-ar gîndi acești critici că rîndurile scrise de ei sînt singurul lucru care rămîne — după ani şi ani — din jocul admiratei actrițe ! Cum va putea reconstitui viitorul istoric teatral personalitatea vie a actorilor din notele sale seci, uniforme, abstracte !) Nu te poate satisface o cronică ce înşiră calități şi defecte, „realizări şi lipsuri", „părți pozitive şi părți negative", neintegrate într-o judecată globală. Valoarea unui spectacol nu poate fi dată de suma aritmetică a acestora. Un spectacol este un întreg, este un organism viu, *el este ori nu este.* Şi ca orice ființă vie, poate vieţui în pofida unor imperfecții ; sau, în pofida unor calități, întregul nu are totuşi viață.

Aşteptăm întotdeauna să găsim în cronică oglindirea critică a drumului nostru de la *valorile literare* la *valorile de spectacol* (imaginile, gîndurile şi afectele cu care am însufleţit litera textului). Valori interdependente, dar totuşi distincte.

Întotdeauna aici ne roade un gînd : dacă nu am fost înțeleşi — în tot ce am vrut să spunem cu un spectacol —, aceasta e din vina unei insuficiente forțe de expresie proprii, sau a opacității, a miopiei, a ochiului distrat care ne-a privit ? Numai o cronică la obiect, disociativă, capabilă să dovedească sesizarea de către critic a spectacolului în concreteţea lui, poate risipi îndoielile.

O critică eficientă (mai ales pentru evaluarea aportului regiei) ar trebui să disocieze într-un spectacol :

a) *exactitatea sensurilor* (nu ai pătruns sensul, îl dai pe alături, falsifici textul) ;

b) *corectitudinea gramaticală a limbajului teatral* (poți să pătrunzi sensul, dar îl exprimi stîlcit, inadecvat : de exemplu, folosești un limbaj retoric, patetic, larmoaiant,

www.cimec.ro

pe un text care se vrea lucid, antisentimental și demistificator. Aici ar intra toate falsurile, stridențele, teatralismele — în sens rău —, adică toate *formele de expresie inadecvate la ceea ce ai de exprimat*, „jocul prost" nefiind în ultimă instanță decît *nefuncționarea adecvată a codului sens-semn ;*

c) echivalența valorilor, a strălucirilor, a incandescențelor textului cu valori, străluciri, incandescențe spectacologice.

Astfel : sensurile pot fi exact găsite, dar rămîn în stare de intenție, vehicularea lor în spectacol împiedicîndu-se de un limbaj negramatical, incoerent, bîlbîit (semnele sînt anapoda) ; sau, un spectacol poate avea o gramatică corectă, textul nu e falsificat, dar *semnele* teatrale sînt palide, nu au strălucirea, forța pe care le-ai intuit la lectura textului ; sau, un spectacol poate fi incandescent, scris cu litere de foc, dar cu unele greșeli de gramatică etc., etc. ;

d) și, după toate acestea, mai rămîne de răspuns la o întrebare : spectacolul conține implicat și un punct de vedere, o judecată proprie a realizatorilor față de text ? Care este și ce valoare are ? Asemenea disocieri (fără pretenție de a le epuiza sau sistematiza), aprofundate de critică, ar putea duce la constituirea unui soi de cod, de adecvări și neadecvări, care ar permite într-un viitor reducerea coeficientului de arbitrar, azi destul de mare, în critica teatrală. De ce să nu ne mîngîiem visînd la o critică cibernetică ?

4. În ultimele două stagiuni, activitatea Teatrului Național „V. Alecsandri" s-a bucurat de o mult mai asiduă atenție a criticii publicațiilor centrale, decît în trecut. Ceea ce este esențial în asta este că eforturile teatrului — aș spune aproape „eroice" — pentru menținerea unui anumit nivel de repertoriu nu au trecut neobservate. Într-o bună măsură, și lupta — cu rezultate destul de inegale, dar totuși nu mai puțin „eroică" — pentru înnoirea, aducerea la zi, a mijloacelor teatrale. Analize mai ample, mai nuanțate la concretul fenomenului artistic al acestui colectiv sînt așteptate.

Pe plan regional, trebuie subliniată dragostea caldă, sinceră, pentru soarta Teatrului Național, arătată de cotidianul regional „Flacăra Iașului", ca și maxima solicitudine a conducerii redacției sale. Fiecare spectacol se bucură atît de o prezentare în avanpremieră, cît și de o cronică. Apar interviuri cu autorii originali reprezentați, cu regizorii, cu interpreții. Sînt popularizați — prin portrete, convorbiri — actorii reprezentativi, atît cei consacrați de vreme, cît și tinerii. Ziarul a dus adevărate campanii pentru susținerea și apărarea spectacolelor cu piese originale, organizînd sondaje în rîndurile spectatorilor, publicînd informații, fotografii etc. Destul de mult.

Și totuși... mai este încă de pretins. Lipsește încă o analiză calificată, competentă a fenomenului de artă a spectacolului. Cronicile — întotdeauna cu bune analize de conținut ale lucrării dramatice — dovedesc nesiguranță în stabilirea valorilor spectacologice. Aprecierile în acest domeniu sînt cam stereotipe, cam uniforme, nu întotdeauna adecvate valorii reale, adesea indiferente la efortul de înnoire.

De asemenea, se simte nevoia unei evaluări de ansamblu a problemelor artei Naționalului ieșean, a unei contribuții mai susținute la consolidarea celor cîștigate, la clarificarea drumului de viitor. De asemenea, o mai atentă receptivitate la elementul înnoitor apărut în munca noastră, o critică mai severă pentru fenomenul invers.

5. Teatrul e un întreg complex, în funcție de trei factori : text, spectacol, public. Factori relativ autonomi, dar care se condiționează reciproc. Interdependența aceasta e mult mai mare în realitate decît se bănuiește, și factorul *public* exercită efectiv o puternică presiune asupra domeniului artistic. Pentru cine a lucrat în teatru în orașe diferite, cu public de niveluri diferite, acest lucru e imediat sesizabil. El se răsfrînge, direct sau insidios, asupra întregii activități a teatrului, începînd cu repertoriul și terminînd cu nivelul spectacolului. De aceea, problema raportului de interacțiune teatru-public ar merita să fie luată separat în cercetare de critică, în toată importanța lui reală, lucru care, după știința mea, nu s-a prea făcut. Sociologia teatrului trebuie și la noi să se constituie ca știință. Pentru că în practică apar o serie de confuzii și de metode empiriste dăunătoare, pe care critica ar trebui să le supună luminilor necruțătoare ale analizei sale. Confuzia pornește la unii de la o înțelegere greșită a conceptului de teatru popular ; iar la alții se vădește o practică greșită a acțiunii de răspîndire a teatrului. Anume : în loc de a se merge pe linia perfecționării muncii de cultivare și de mobilizare a spectatorilor noi pentru spectacolul de calitate[3], se preferă adesea linia de minimă rezistență, promovînd spectacole de un nivel scăzut, cu grave concesii mediocrității, platitudinii intelectuale și gustului îndoielnic. Și aceasta, sub cuvînt că „așa cere publicul". Numai

[3] „Administrația unui teatru modern nu este numai o mecanică a cifrelor, nu este numai apărarea intereselor, ea este și trebuie să fie *o funcție activă a propagandei populare*, pe scurt, un *serviciu militant*". Jean Vilar, 5 septembrie 1960.

www.cimec.ro

pentru că aceste anacronisme persistă încă și pentru că această mentalitate nu e complet dezrădăcinată, depun atîta insistență în a le semnala, deși pentru mulți nu sînt decît niște lucruri elementare, de mult rezolvate, care nu mai merită discuții. (Cine însă e mai aproape de realități mă va înțelege.) Critica trebuie să-i aducă la realitate pe acești avocați improvizați ai gustului popular, amintindu-le că teatrul popular are sarcina tocmai de a deprinde, de a forma gustul public, și nu poți deprinde pe cineva cu un lucru, dacă îl obișnuiești cu exact contrariul. Se uită adesea condițiile de structură ale teatrului nostru, sau se întorc pe dos sensurile lui. Trebuie să li se reamintească că la noi teatrul nu e întreprindere care urmărește să se îmbogățească vînzînd distracții, el nu urmărește cîștiguri materiale, ci spirituale, scopul fiind „îmbogățirea patrimoniului spiritual", intelectualizarea întregului popor. Popular nu înseamnă facil și ieftin, nu înseamnă adularea lipsei de cultură și de educație estetică, adularea semidoctismului artistic sau a apetențelor pentru trivial. Conceptul de artă pentru popor este opus spiritului mic-burghez, cu formele sale „accesibile", complezente platitudinii și vulgarității, lipsei de gust și de distincție. Nu sîntem un teatru comercial. Nu avem de ce să lingușim elementele înapoiate din spectator. Teatrul popular autentic nu poate decît să se opună, cu toate forțele sale, racilelor lăsate moștenire de burghezie și nu trebuie să permită ca, sub eticheta de *popular*, să se strecoare prin contrabandă tot ce am execrat mai mult în teatrul burghez. Să nu uităm crisparea unor sensibilități de mare puritate, ca cea a lui Mihail Sebastian, la contactul cu precaritatea din trecut a teatrului [4].

Dar chiar așa-zisa cunoaștere a gustului publicului e în fond o impostură. Conceptul de public pentru acești cunoscători e un concept metafizic, ceva dat o dată pentru totdeauna, așa cum l-au cunoscut ei în tinerețe. Or, în realitate, publicul e într-o continuă prefacere. Pe de o parte, amatorii de altădată au mai dispărut, pe de altă parte, în sînul publicului nou, tînăr, prin acțiunea unor multiple și complexe forme de educație, are loc un proces de diferențiere a elementelor înaintate, pe care nivelul scăzut le nemulțumește. *Dacă fiecare public are teatrul pe care îl merită, fiecare teatru are publicul pe care și-l formează.* Iată de ce mi se pare anormal ca critica să nu se indigneze la prezența vulgarității, a formei inculte, a spiritului mic-burghez, care, din păcate, încă ne mai jignesc pe scenă. Cei care-și consumă săgețile, de pildă, contra primejdiilor unor experimente nu pot rămîne aici indiferenți. În definitiv, e vorba de un pericol mult mai mare, prin larga suprafață și audiență socială implicate, decît primejdia unor experimentări, de la bun început limitate, prin chiar natura lor, la o rezonanță restrînsă. Iată de ce lupta contra vulgarității mi se pare o sarcină politică, iar toleranța față de ea ar echivala cu o complicitate la un atentat contra patrimoniului spiritual al poporului, contra spiritualității generației în formație, contra ideii de teatru popular.

6. Sînt pentru critica preventivă (analogă medicinii preventive).

Am auzit că, în țările capitaliste, criticul (judecător temut, învestit de opinia publică cu creditul de a desființa efectiv un spectacol, dacă socoate că e cazul) nu se pronunță decît asupra spectacolului ca obiect finit, pus pe piață. Burghezia îl plătește, ca și pe un degustător de vinuri, să aprecieze dacă merită sau nu să cumpere respectiva marfă artistică. Atît și nimic mai mult.

In structura noastră socialistă, unde teatrul a devenit, efectiv, „serviciu public", „parte a cauzei generale", criticul nu se poate restrînge numai la rolul de degustător impasibil. El nu poate numai constata, indiferent și acru. Criticul trebuie să se simtă *parte angajată*, să ardă alături de creatori pentru obținerea succeselor comune, să-l *doară* șansa fiecărui spectacol.

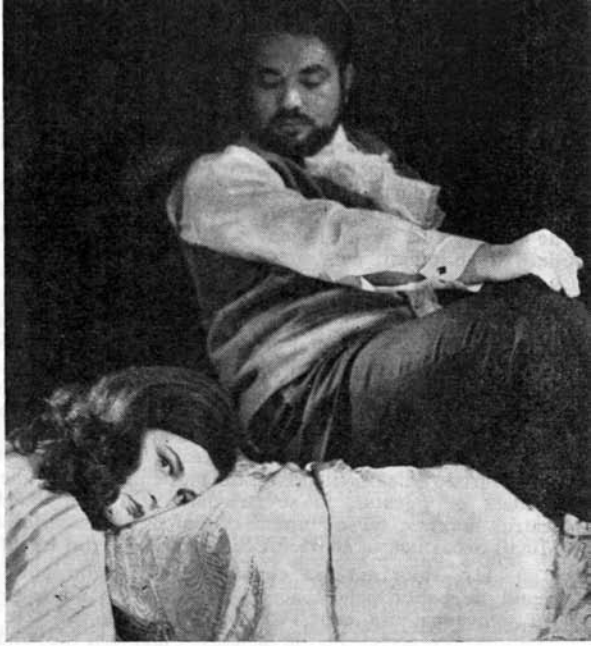
Pentru aceasta e necesară participarea cît mai adîncă a criticului la „laboratorul muncii scenice concrete". Și nu numai pentru a cunoaște și a se familiariza cu această muncă, ceea ce — în treacăt fie spus — nu e deloc rău, pentru că evită multe confuzii. Dar și pentru a-și aduce un aport preventiv față de unele pericole, confirmînd cîștiguri, luminînd sensuri obscure, sugerînd altele. Criticul devine creator, iar creația unanimă. Știu că mulți nu vor fi de acord. Recent, am auzit pe cineva manifestîndu-se vehement împotriva acestui lucru. Cred totuși că un creator autentic nu va putea decît cîștiga din prezența alături de el a unor inteligențe critice vii, a unor lucidități pasionate, angajate împreună, dintr-o dragoste comună, în aceeași cursă. Cîștigurile care s-ar putea obține,

---

4 „Cînd vorbesc despre teatru și vorbesc destul de des, despre inferioritatea artistică a teatrului, despre trivialitatea mijloacelor lui, despre procedeele lui mecanice, despre efectele lui grosolane, la acest tip de teatru mă gîndesc, singurul pe care publicul de azi îl suportă, singurul pe care teatrul îl cultivă. Nimic mare, nimic adînc nu poate fi exprimat într-o asemenea artă, fără orizont, fără lărgime, fără timp. Este un teatru făcut de actori fără răsuflare, pentru un public fără rezistență". Mai, 1939, „Viața românească".

www.cimec.ro

G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu)



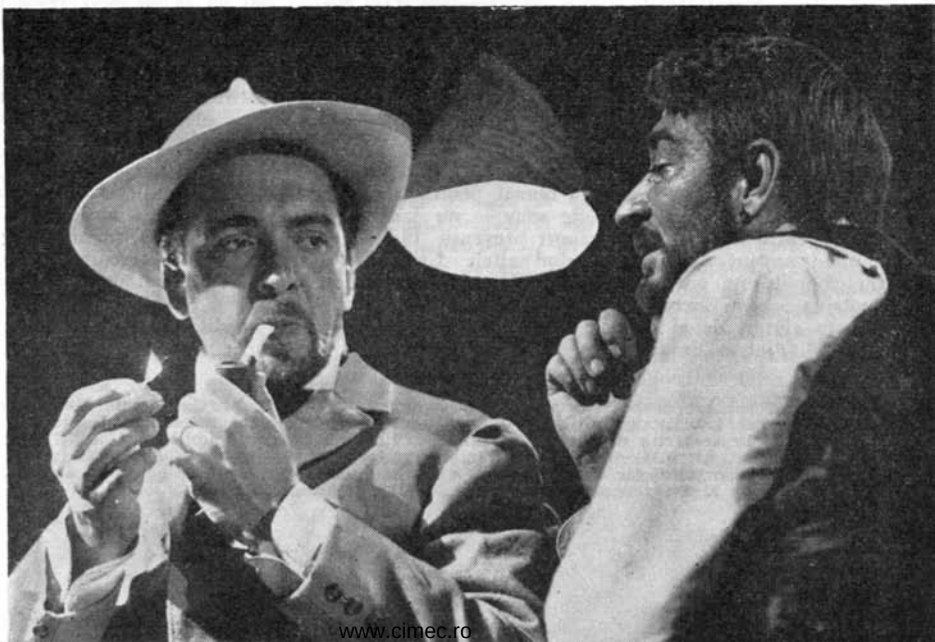
Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești) și George Constantin (Șerban Saru Sinești)

Teatrul Mic

„JOCUL IELELOR" de Camil Petrescu

C. Codrescu (Praida) și Ion Marinescu (Penciulescu)

Fotocronica



www.cimec.ro

pe această cale, împreună sînt prea importante, sentimentul că iubim același lucru ne leagă prea mult, ca să le sacrificăm suspiciunilor și relei credințe.

7. Trebuie să constatăm că în domeniul cunoașterii dramaturgiei și artei teatrale universale — atît din țările socialiste, cît și din cele nesocialiste —, cu toate începuturile promițătoare, lucrurile sînt încă nesatisfăcătoare.

Lipsesc studii critice, ample, competente, asupra principalilor dramaturgi străini. Se resimte lipsa unor studii cuprinzătoare și, în același timp, esențiale și critice asupra mișcării teatrale contemporane de peste hotare.

Aceste carențe s-au făcut simțite în munca de alcătuire a repertoriilor. Una din cauzele metodelor condamnabile, de înscriere întîmplătoare a pieselor în repertoriu, „după ureche", „din auzite", trebuie văzută și în dificultățile prezente de informare, în lipsa unor temeinice studii analitice ale dramaturgiei universale contemporane, în *lipsa unui tablou clar al teatrului universal contemporan.* Aceasta ar fi contribuit la orientarea practicienilor din teatre, lăsați cam dezorientați într-un cîmp prea vast, cu multe hățișuri.[5] Se simte nevoia unei prezentări esențiale și critice a celor mai importante puncte de vedere teoretice din dezbaterea actuală a teatrului. Se face prea puțin pentru ca acumulările obținute din călătoriile peste hotare ale oamenilor noștri de teatru sau criticilor să devină *bunuri comune.* Pentru temeinicia culturii noastre teatrale, trebuie să se găsească o modalitate de publicare a celor mai importante texte teoretice. Punctul de vedere cîștigat în alte discipline, cum că nu poate exista progres fără cunoașterea critică a tuturor cercetărilor și achizițiilor mondiale în respectivul domeniu, trebuie aplicat și în teatru: în regie, în scenografie, în estetica și tehnica teatrală. Numai bine fundamentați pe aceste cunoașteri vom putea trece la generalizări, la exprimarea „punctului de vedere propriu, în raport cu fenomenul teatral universal", vom ajunge la o mai temeinică definire a poziției în lume a culturii teatrale românești socialiste.

8. Cred că este momentul ca revista „Teatrul" să inițieze o dezbatere de fond asupra fenomenului teatral românesc în etapa actuală. Fenomen cercetat exhaustiv, în domeniile sale interdependente (text, spectacol, public), dar și în totalitatea lui, nu numai în problemele de estetică teatrală, ci și de structură și de organizare. Această dezbatere (la propriu, nu însumare de declarații) nu trebuie însă să fie iar abstractă, cu teoretizări divagante, unilaterale, ca alte discuții de pînă acum. Ci, riguros axată pe fapte, solid fundată pe o analiză pătrunzătoare a realităților teatrale de azi. Materialul pus la îndemînă de viața teatrală e bogat. Nu trebuie lăsat ca valuri de vorbe să se interpună între el și noi. Trebuie începută discutarea cu maximum de exactitate, exactitate și sinceritate în gîndire, fără partipriuri, fără apologii și încriminări, fără echivocuri și eschivări, fără voalarea „amabilă", în roz, sau acră, în negru, a realităților, fără absolutizări și fetișuri. Astfel încît să putem reduce cît mai mult aproximația și să știm, cu o rigoare cît mai științifică, *unde ne aflăm cu teatrul, azi, în România.* Pe baza reală a acestui material exact — frămîntat și controversat cît mai larg și mai curajos — pot apărea cristalizările teoretice, pe care cu bună dreptate le reclama Liviu Ciulei.[6] Cred că această confruntare liberă de păreri, aceste *reuniuni sistematice ale creatorilor și criticilor* în jurul problemelor care-i frămîntă vor ajuta nu numai la o mai bună cunoaștere reciprocă (și la risipirea confuziilor de planuri, cît și a discuțiilor otioase care decurg de aici), dar vor ajuta și la o mai bună luminare a *țelurilor comune.* În orice caz, o discuție ca cea în jurul spectacolului *Cum vă place,* organizată de revista „Teatrul", aduce o contribuție incomensurabil mai mare decît cea mai perfectă critică „judecătorească"...

Este drept că anumite greutăți de ordin organizatoric împiedică revista „Teatrul", în actuala ei formulă editorială, să aibă o prezență mai vie, mai operativă în actualitatea fenomenului teatral.

Soluții: în loc de o revistă lunară, două — un *săptămînal* (sau *bilunar)* care să răspundă imediatității vieții teatrale, mai aproape de ritmul febril al desfășurării ei, și un *caiet trimestrial,* care să aibă răgazul și perspectiva generalizărilor și sintezelor teoretice.

---

[5] Pesemne, tocmai dintr-o necunoaștere a pozițiilor principiale în teatrul străin de azi, a putut figura în repertoriul unui teatru un Thierry Maulnier, de pildă, principal exponent al forțelor reacționare în bătălia ce se dă astăzi în teatrul francez. Vezi „Ciné-Panorama", nr. 5/1965.

[6] „Lupta de clasă", nr. 4/1965.

www.cimec.ro

„DE-REGIZAREA“ PROBLEMA Nr. 1?

Începutul sezonului teatral își ridică pe rînd cortinele, în sunetele unei înfruntări critice neobișnuite. Dacă acum o stagiune, două ne puteam plînge că pozițiile criticii nu se delimitează destul de ferm, topindu-se uneori într-o prea dulce politețe, astăzi asistăm la o limpede „alegere a apelor“.

Discuția a început cu încrucișarea de spade în jurul spectacolului Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, a continuat prin viu grai în dezbaterile de la Consiliul Teatrelor și a reînceput toamna, cu diferite preliminarii și premise, la deschiderea stagiunii. Pornind de la analiza cîtorva spectacole, s-a ajuns la următoarele generalizări: regizorii (mai ales cei tineri, fac prea multă regie, ei strică gustul publicului, creează spectatorului imagini false despre una sau alta din operele literaturii dramatice, împing teatrul românesc spre un impas al snobismului; prin urmare, regia noastră tînără trebuie îmblînzită, primatul textului se cere restabilit. Cei imediat incriminați sînt cunoscuți, iar purtătorii de steaguri ai bătăliilor antiregizorale s-au definit, unii cu hotărîre, alții mai timid, mai inconsecvent. S-au folosit împotriva tinerilor directori de scenă invective ca „jalnică impostură artistică“, „aventurier în artă“, „tirania regizorilor“ ș.a.m.d. — pronunțîndu-se judecăți extrem de severe. Aceste luări de cuvînt au primit răspunsuri hotărîte, larg argumentate, în dezbaterea care a urmat Decadei teatrelor dramatice, în așa fel încît discuția părea încheiată. Iată însă că, nu de mult, ea a fost reluată virulent. Scriind în „România liberă“ niște „Scurte preliminarii“[1] la deschiderea stagiunii și luînd cuvîntul la o masă rotundă a „Scînteii tineretului“[2], criticul Radu Popescu (cunoscut mai ales ca titular al cronicii teatrale din revista „Magazinul“) ajunge să afirme că problema nr. 1 a vieții noastre teatrale este de-regizarea și întrebuințează formulări categorice, cu iz cazon: „trebuie neapărat să se pună capăt“, „trebuie să se facă ordine“. Fiind vorba de cuceriri importante ale teatrului nostru și de principii mari ale creației scenice, sîntem siliți să reintrăm în dialog, încercînd, în ciuda unei justificate indignări, să opunem invectivelor și izbucnirilor vehemente, o clarificare calmă, riguros aplicată la concret, a problemelor discutate.

Deci, despre ce este vorba? Care e substanța dezbaterii, ce tendințe se dezvoltă în ea?

Firul discuțiilor se înnoadă în urmă, peste un interval de mai multe stagiuni. Cînd, în anii '50—'60 au apărut spectacole din ce în ce mai numeroase care rupeau monotonia teatrului așa-zis naturalist, de fapt uniform, lipsit de viață, mecanic în transpunerea textului — și putem aminti *Domnișoara Nastasia* la Teatrul Muncitoresc, *Sfînta Ioana* și *Azilul de noapte* la Municipal, montările în scenografia lui Toni Gheorghiu — multe asemenea reprezentații au fost primite de o parte a criticii cu o rezistență ce contrazicea adeseori interesul viu și cald manifestat de spectatori față de aceste încercări regizorale. Atunci a început să circule cu tenacitate acuzația de „exces de regie“ aruncată împotriva celor care negau rutina. Era firesc să se întîmple așa pentru

1 „România liberă“, nr. 6505 din 15 septembrie 1965.
2 „Scînteia tineretului“, nr. 5085 din 22 septembrie 1965.

www.cimec.ro

că, atunci, şi teatrul şi critica plăteau încă tribut unei înţelegeri rigide, artificiale a realismului. În anii care au trecut au avut loc dezbateri largi şi foarte vii în care creatorii, şi mai ales regizorii, şi-au afirmat punctele de vedere şi în care, trebuie s-o recunoaştem, critica nu a jucat totdeauna rolul ce i se cuvine de drept, nu a manifestat consecvent pasiune în apărarea noului. Astfel a fost elaborată, în efort colectiv, nu teoretic, ci practic, urmînd drumul muncii şi discuţiilor de fiecare zi, o nouă gîndire despre teatru, comună, în liniile ei mari, celor mai buni creatori, o concepţie teatrală originală, pe măsura forţei creatoare a esteticii marxiste şi a marilor tradiţii ale culturii româneşti. De pe această platformă ideologic-artistică au fost posibile marile spectacole ale anilor din urmă.

În ansamblul noii concepţii despre teatru a devenit un bun de mult cîştigat nu dreptul, ci obligaţia directorului de scenă la o atitudine activ-creatoare, cu tot ce implică o asemenea atitudine, în orice artă — adică, un punct de vedere propriu asupra textului, sistem de imagini artistice organic generat de ideile mari ale spectacolului, putere de a crea pe scenă un univers artistic original, ştiinţa de a mînui cu precizie mijloacele care exprimă cel mai bine ideile şi temperamentul creator. O seamă de articole-manifest, de la acelea scrise de Liviu Ciulei şi Radu Stanca despre reteatralizare (1956)[1] pînă la punctele de vedere exprimate astăzi de conducători de teatru ca Horia Lovinescu, Radu Beligan şi Radu Penciulescu, s-au construit într-o teorie nouă, fecundă, dinamică (din păcate, risipită încă în colecţiile de reviste şi ziare) şi de nenumărate ori verificată cu brio în fapt.

Am avut în ultimii ani multe prilejuri de a ne verifica astfel, prin confruntări însemnate, la nivel mondial. Nu numai întîlnirile directe cu publicul şi oamenii de teatru de peste hotare au constituit asemenea confruntări (întîlnirile I.T.I., simpozionul de la Viena, turneul Teatrului de Comedie la Paris şi, recent de tot, victoria spectacolului studenţesc român la Festivalul de la Zagreb) — deşi nu încape îndoială că, dacă ar fi mai frecvente, asemenea ieşiri peste hotare ar impune, fără greutate, un punct de vedere propriu teatrului românesc în arena mondială a artei scenice. Şi turneele susţinute în ţara noastră de teatrele cele mai bune din lume ne îngăduie ca, apreciind cu luciditate şi în cunoştinţă de cauză spectacolul românesc, să-i acordăm admiraţie entuziastă şi stimă. De aceea, pare atît de ciudat faptul că astăzi vechile inerţii critice, neţinînd seama de tot ce s-a cîştigat, scot la iveală sloganurile despre „excesul de regie" şi „primatul textului". Cum este cu putinţă, după zeci de spectacole strălucite, semnate de regizori de toate vîrstele şi cel mai des de regizori tineri, după ecourile acestor spectacole în opinia teatrală internaţională, după restructurarea unor ansambluri care, sprijinindu-se în primul rînd pe efortul regiei, au izbutit într-un timp record să se impună prin însemnate succese de stimă şi public — cum este cu putinţă, după toate acestea, ca cineva să redeschidă disputa de mult depăşită a opoziţiei regizor-text? Tocmai aspectul paradoxal, inexplicabil al unor asemenea dezlănţuiri este în măsură să îngrijoreze: a nega astăzi valoarea regiei româneşti, în ce are ea mai bun, înseamnă a schiţa un pas înapoi, a încerca o întoarcere de 180 de grade spre monotonul, inexpresivul, neartisticul teatru fără regie. Asta înseamnă, în acelaşi timp, a ieşi din sfera esteticii teatrale contemporane, a prefera normele anumitor spectacole statice şi declarative din secolul XIX.

Să încercăm să examinăm ce argumente se mai pot aduce astăzi în favoarea unei asemenea poziţii.

Punctul de plecare al ofensivelor antiregizorale este mereu acelaşi. Se trage un semn de egal între trei montări foarte diferite — spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, montarea cu *Troilus şi Cresida* de la Teatrul de Comedie şi aceea cu *Amphytrion 38* de la Teatrul „Delavrancea". În felul acesta, primele două spectacole sînt efectiv trase în jos, coborîte în aria unor discuţii mult inferioare lor, practic descalificate. Am mai spus-o, şi au spus-o şi alţii: între aceste reprezentaţii nu există identitate, nu există nici măcar o mică apropiere de intenţie şi expresie; a le clasifica împreună înseamnă a ignora voit marile calităţi ale montărilor semnate de Esrig şi Moisescu. Amîndouă aceste spectacole pornesc de la o idee artistică viguroasă şi limpede şi investesc fantezie şi talent în demonstrarea ei. *Troilus şi Cresida* este un pamflet satiric-filozofic, întemeiat pe ura sinceră, zguduitoare faţă de război şi faţă de denaturările provocate de el; spectacolul se construieşte pe o autentică aspiraţie spre puritate — emoţionant exprimată în zbuciumul tragic al unui Thersit înnobilat în sarcasmul său dureros. Cele *Cinci schiţe* şi *Cîntăreaţa cheală* constituie un manifest violent antiburghez, una din cele mai necruţătoare şi mai vehemente satire scenice realizate la noi

[1] „Teatrul", nr. 2 şi 4, 1956.

www.cimec.ro

pe tema traiului și mentalității filistine. Se poate discuta mult despre forma acestor montări — despre ceea ce este convingător sau nu în ele, despre puterea lor de comunicare cu publicul, despre momentele mai izbutite sau mai puțin izbutite — dar nici cei mai înverșunați adversari ai lor nu au dreptul să treacă sub tăcere valabilitatea de conținut a acestor spectacole, mai mult decît evident angajate în polemica mare a contemporaneității, primul prin tendința sa antirăzboinică, al doilea prin caricaturizarea grotescă, hiperbolică, a mecanizării filistine. Iar ideea de a înfățișa lumea lui Caragiale ca un uriaș bîlci pestriț, în care agitația și vioiciunea aparentă fac treptat loc unei halucinante oboseli, născută din iraționalul haotic al existenței dezumanizate, este într-adevăr o idee nouă, perspectivă de valoare în interpretarea operei marelui nostru clasic.

Ce apropiere poate exista între aceste două realizări și teribilismul spectacolului *Amphytrion 38*, pornit să aducă în fața publicului, cu orice preț, un anti-Giraudoux și să transforme grațiosul și spiritualul text poetic al dramaturgului francez, într-un pretext pentru ironizarea glumei picante și aventurilor galante? Ce a avut de spus montarea aceasta este sărac și nu constituie o idee artistică; în spatele dorinței de a persifla nu se poate găsi un gînd mai amplu, legat de existența oamenilor, o idee care să intereseze mai profund, să oblige la meditație. Aglomerarea de vulgarități și efecte brutale folosite este în vădită disproporție cu șubrezenia simplistă a intenției centrale și, de aceea, pe scenă, „invențiile" regizorale au șocat, grosolănia lor a apărut ca fapt în sine, cu atît mai greu de acceptat cu cît nimic nu-l justifică. Aici nu este vorba nici de supraregie, nici de manifestare tiranică, ci, mult mai simplu, de o gafă copilărească, de o nechibzuință care iese din sfera artei. Regizorul a căzut victimă propriului său dar al parodiei, facilității sale, dar asta nu înseamnă deloc că întreaga regie românească tînără e amenințată de aceeași primejdie.

Se afirmă, mai departe, că montări ale regizorilor tineri ca *Troilus și Cresida* și spectacolul Caragiale-Ionescu viciază relația spectatorului cu textul, deformează viziunea lui asupra operei literare, oferindu-i percepții greșite asupra ideilor și caracteristicilor expresive ale autorilor interpretați. Se discută ca și cum în teatru ar exista posibilitatea unei unice interpretări, universal valabile, absolut obiective, a textului, interpretare fixată o dată pentru totdeauna. Cei care vorbesc astfel uită că în jocul celor mai mari actori și în operele celor mai importanți comentatori, Othello a fost pe rînd un sălbatic gelos, o întruchipare a problematicii freudiste și abia mai tîrziu a devenit o personificare a credinței în bine și în frumos, personaj dominat de aspirația spre dragoste și puritate; ei par să nu știe că Hamlet s-a transformat, cu timpul, dintr-o palidă siluetă romantică, dizolvată în lipsa de voință, în purtătorul activ și abil al unei crîncene tragedii politice. Cu alte cuvinte, ei uită (sau pretind că uită) că o unică viziune justă despre un text nu există și nici nu poate să existe, că părerile specialiștilor în literatură cu privire la o anumită operă sau un scriitor se schimbă de la generație la generație, că între opiniile despre Shakespeare, emise la începutul secolului de Bradley și Dowden și acelea recente ale lui Elliot, Fluchère și Kott este o distanță uriașă; că fiecare epocă îi citește pe clasici și își citește contemporanii cu ochii săi, nedispunînd de niște ochi artificiali, absolut obiectivi și juști pentru totdeauna, transmisibili din tată în fiu; în sfîrșit, că nici în teatru nu este cu putință un spectacol cu adevărat creator, din care să lipsească viziunea nouă, într-un fel originală, a regizorului, scenografului, actorilor asupra textului. Conținutul spectacolului nu îl face numai textul, cu ideile lui, ci el se constituie dialectic din unitatea dinamică a ideii literare cu ideea teatrală, din viața comună a concepțiilor dramaturgului cu concepțiile regizorului. A afirma, deci, că un spectacol în care se manifestă o viziune neîntîlnită încă asupra textului este dăunător pentru că pornește de la o asemenea viziune înseamnă a greși de două ori: întîi, sub raportul judecății estetice, pentru că practic creația teatrală nu este posibilă în absența unei interpretări regizorale noi a textului; apoi, sub raportul consecințelor de politică teatrală pe care le include o asemenea apreciere, ea insinuînd clar o chemare, un îndemn spre spectacolul amorf, neartistic. Dacă cineva ar susține că *Revizorul* la Teatrul Național, de pildă, era un spectacol bun pentru că directorul de scenă nu a manifestat în el un punct de vedere propriu asupra textului, ci s-a mulțumit cu lectura corectă scenică, este foarte probabil că maestrul Sică Alexandrescu s-ar simți jignit. Mai apăsat sau mai discret exprimată, viziunea regizorală originală, inspirată de suflul ideilor marxiste și impregnată de caracteristicile tradițiilor noastre culturale, a fost prezentă în orice spectacol românesc bun, ca ansamblu, și tocmai de aceea, teatrul nostru a urcat o treaptă superioară în evoluția sa, încetînd să mai fie un teatru al actorilor, al intuițiilor și trăirilor individuale, neomogenizate prin ideea comună, și devenind un teatru al gîndirii colective. „A pune neapărat capăt" apariției viziunilor

www.cimec.ro

regizorale inedite, așa cum cere articolul din „România liberă", ar echivala cu a desființa regia, a-l coborî pe regizor la funcția de umil slujbaș teatral lipsit de personalitate. Dar asta nu este cu putință, pentru că dezvoltarea regiei noastre este un proces istoric ireversibil, care se integrează firesc în dezvoltarea generală a culturii socialiste din țara noastră și contribuie activ la îmbogățirea ei.

La întîlnirea Institutului internațional de teatru, care a avut loc la începutul acestei veri, la Tel Aviv, Liviu Ciulei a demonstrat, într-o cuvîntare amplă, că nu este cu putință să punem în scenă pe clasici printr-o reconstituire exactă a montării inițiale — pentru că, oricît am dori-o, nu putem face abstracție de gîndurile, sentimentele, gusturile noastre pe care le regăsim, conștient sau nu, în text și pentru că nu putem să reînviem mentalitatea unei vremi trecute. Prelegerea directorului Teatrului „Bulandra" s-a bucurat de succes — dar asta poate să însemne puțin în fața unui cronicar obișnuit să minimalizeze reușitele spectacolului românesc și ale esteticii sale peste hotare, și deprins să-i trateze pe oamenii de teatru, mai ales pe regizori, ca pe niște școlari neascultători care trebuie să fie trași de urechi. Totuși, punctul acesta de vedere, indiferent de ecourile sale, este foarte greu de combătut. De aceea, cred că trebuie să acceptăm ca una din premisele discuției despre regie, ideea, elementară de altfel, că teatru adevărat, spectacol creator în afara unei viziuni originale *nu se poate*. Prezența viziunii noi nu este un păcat, ci o virtute. Iar viziunile greșite care, născute dintr-o eroare estetică, nici nu ajung să capete viabilitatea unei adevărate viziuni artistice, pot fi discutate fiecare în parte, fără generalizări absolutizante și categorice, care să ceară excluderea din teatru a gîndului activ.

Iată-ne ajungînd, în sfîrșit, la „cazul" *Troilus și Cresida*. Mă simt obligată să mă opresc mai mult asupra lui, pentru că, mărturisesc, mă simt vinovată. Cu toată admirația datorată unei realizări inspirate și vii, cu tot respectul care se cuvine talentului, am încercat, în raport cu spectacolul, o discuție estetică, pe un plan înalt, la nivelul la care, de pildă, putem discuta ideile unui scriitor de incontestabilă valoare, care ne este foarte drag, dar cu care nu sîntem de acord în toate. Mă socotesc vinovată, nu fiindcă aș fi greșit cu ceva, la început, sau fiindcă mi-aș fi schimbat părerile, dar pentru că mi-am dat seama că încă nu s-a copt climatul în care se poate angaja o asemenea dezbatere. Dacă, după ce cronicarii „Scînteii" și „Contemporanului" au elogiat fără rezerve realizarea Teatrului de Comedie, după ce juriul format din competenți critici occidentali a acordat montării unul din cele mai însemnate premii din lume, iar marile reviste culturale din Franța au scris despre această punere în scenă ca despre o lecție de teatru (expresia aparține lui Gilles Sandier, în „Arts"), dînd-o de exemplu teatrului francez — dacă, după toate acestea, se mai poate pune sub semnul întrebării, global, valoarea spectacolului și se mai poate vorbi despre niște prezumtive influențe dăunătoare ale sale asupra publicului, atunci trebuie să ne întoarcem grabnic la nivelul unei discuții elementare. Deci, încă o dată: Esrig nu a mers împotriva textului lui Shakespeare, nu i-a denaturat sensul, ci a accentuat anumite semnificații. Era dreptul lui, un drept elementar al oricărui director de scenă înzestrat și cult. Ce regizor se poate mîndri că a epuizat toate sensurile unei opere shakespeareene? Și se poate oare crea fără a alege? Fără a da prioritate acelor înțelesuri și nuanțe care sînt mai aproape de structura ta proprie de artist? Ce să preferăm spectacolului *Troilus și Cresida*?

Montările de o amintire mai mult decît tristă — *Cum vă place*, în prima versiune la Teatrul Municipal, *Hamlet* pe aceeași scenă, *Regele Lear*, *Furtuna*, *Macbeth* la Teatrul Național „I. L. Caragiale" — păreau într-adevăr că respectă milimetric litera operei, dar nu aduceau nici un gînd, nici o emoție vie în fața spectatorului, nu creau nici o ierarhie de sensuri și accente în prezentarea monotonă a faptelor și a eroilor — și ca atare nu spuneau nimic. Putem uita că plecam de la asemenea spectacole plictisiți, obosiți, nedumeriți, întrebîndu-ne unde s-a irosit frumusețea textului care, citit acasă, în liniște, păruse cu totul altul? Asemenea spectacole pot atrage mai mult decît *Cum vă place* al lui Ciulei sau *Troilus și Cresida* în regia lui Esrig? Sînt ele mai „educative", mai „juste" din punct de vedere al formării gustului public? Pentru ce să pledăm? Pentru spectacolele care s-au apropiat de Shakespeare cu tot curajul unei priviri contemporane asupra operei cvadricentenare, înfruntînd toate dificultățile pe care le implică inițiativa artistică în luptă cu inerția, sau pentru prezentări care nu tulbură cu o iotă expunerea dialogului, dar nici nu-i dau vreun sens? Dacă a doua alternativă pare cuiva mai justă decît prima, atunci apărătorii ei să-și mărturisească fără înconjur convingerea și să continue să lupte pentru ea.

Spun „Preliminariile" citate că ceea ce fac tinerii astăzi la noi s-a mai făcut acum 30 de ani. Este un argument? În orice artă există o experiență colectivă, comună tuturor artiștilor, care se acumulează din deceniu în deceniu, din secol în secol, un

www.cimec.ro

limbaj care se formează datorită aportului tuturor şi din care toţi îşi alimentează creaţia. Poţi cere unui pictor să lucreze fără să respecte legile perspectivei, sub pretext că atîţia alţii le-au mai folosit? Poţi cere unui compozitor de astăzi să compună cu alte mijloace decît acelea elaborate de dezvoltarea muzicii secolului XX? Atunci de ce să cerem asta regizorilor? Doar toate teatrele bune, pe care le-am văzut — Piccolo Teatro, Berliner Ensemble, Royal Shakespeare Company, Teatrul de Dramă „Gorki" din Leningrad, Teatrul lui Planchon — îşi clădesc victoriile foarte originale, foarte ale lor, pe tezaurul de experimente şi descoperiri din istoria spectacolului contemporan. Altceva este să apreciem cît de organic asimilează un creator sau altul mijloacele artei actuale, cît de sincer şi autentic reuşeşte el să vorbească vremii sale, folosind ortografia şi sintaxa teatrului modern, şi altceva este să-i cerem să renunţe integral la tot ce s-a cucerit în 50 de ani glorioşi de teatru modern, sub cuvînt că „asta s-a mai făcut". De fapt, o asemenea cerinţă este — să mi se ierte cuvîntul — absurdă, pentru că în teatru, ca în orice artă, foarte greu se poate inventa astăzi ceva absolut nou, de originalitate definitivă, aşa încît, vrînd nevrînd, cei care renunţă la ceea ce s-a descoperit acum 30 de ani, se văd obligaţi să se întoarcă tot la ce „s-a mai făcut", dar în alte epoci din istoria teatrului.

Printre acuzaţiile care se aduc oamenilor de teatru figurează şi aceea care priveşte un anumit dezechilibru al repertoriilor, sub înrîurirea modei şi a curiozităţilor snoabe. Există o parte de adevăr în aceste observaţii, mai ales în ceea ce priveşte mult prea facilul apel la unii şi aceiaşi autori intraţi în circuitul reprezentării. Dar şi aceste consideraţii sînt formulate dintr-un punct de vedere strict literar. Repertoriul în sine nu are nici valoare cultural-informativă, nici forţă educativă. El nu există decît în funcţie de afinităţile sale cu talentul celor care-l realizează, în funcţie de ideile, pregătirea şi forţa expresivă a acestora, şi în primul rînd în funcţie de concepţiile regizorilor şi capacitatea lor de comunicare. Aprecierea valorii unui repertoriu nu se poate mărgini la evaluarea titlurilor de pe spatele caietului-program. Conţinutul lui este hotărît în aceeaşi măsură de conţinutul ideologic-artistic al operei literare şi de conţinutul specific al actului teatral (programul teatrului în cauză, înclinaţiile şi ideile regizorilor, actorilor, scenografilor etc.). Nici această problemă nu poate fi util dezbătută, dacă nu se ţine seama de caracteristicile proprii artei teatrale ca artă a spectacolului. Altfel, riscăm să obţinem repertorii foarte frumoase pe hîrtie, dar dezastruoase în practică. Ce valoare cultural-educativă avea „marele repertoriu" de la Teatrul „Nottara", acum cîteva stagiuni, cînd o sumedenie de capodopere, de la *Fraţii Karamazov* la *Oedip rege* şi *Oedip la Colonna* se jucau aici atît de prost încît spectatorul nu înţelegea nimic din piesele prezentate? Ce valoare cultural-educativă a avut montarea *Orestiei* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", într-un cadru sufocant de prost-gust şi neadevăr artistic? Dacă vom juca pe Eschil, Sofocle, Shakespeare, Goethe, Ibsen, Cehov neinspirat, fără să descoperim noi perspective asupra lor, fără viaţă, nu vom face nici un serviciu, nici teatrului, nici spectatorilor. Este unul din rezultatele la care se poate ajunge dacă ne ghidăm după vechea normă absolutizantă a „primatului textului" şi nu după legile relaţiei dialectice dintre ideea literară şi ideea teatrală.

Nu este lipsit de interes pentru clarificarea problemei în discuţie — relaţia regizor-text —, să încercăm să reconstituim istoria faimoasei norme a primatului textului, cu corolarele sale, excesul de regie, tirania regizorului, supraregia. Pe plan mondial, dezvoltarea regiei contemporane a fost paralelă cu aceea a dramaturgiei şi literatura teatrală şi-a restructurat în profunzime modalităţile expresive, sub influenţa iniţiativelor regizorale. O mulţime de exemple dovedesc că marea dramaturgie contemporană s-a dezvoltat nu negînd regia, nu luptînd împotriva ei, ci colaborînd cu ea, inspirîndu-se din manifestările ei şi pliindu-se la cerinţele ei. Opoziţia regizor-text apare numai în activitatea dogmatică, sociologist-vulgară, a unor critici care nu au fost în stare să înţeleagă forţa revoluţionară a noului în arta spectacolului. Rezultatele campaniei antiregizorale sînt funeste: teatre care fuseseră primele în lume, între anii 1920-1935 — teatrul lui Meyerhold, Tairov, Vahtangov — au fost artisticeşte desfiinţate, regizori care au pus bazele artei teatrale contemporane mondiale au fost eliminaţi din cîmpul creaţiei. La asemenea victorii doresc să ajungă cei care astăzi dezgroapă tezele excesului de regie la noi? Ce perspective promit ei teatrului nostru, aflat acum într-un avînt atît de rodnic, ce doresc ei să pună în locul strălucitoarei diversităţi de expresie şi stil, generată în arta noastră scenică de diversitatea prezenţelor regizorale?

Ni se spune că problema nr. 1 a teatrului nostru este acum de-regizarea. David Esrig avea multă dreptate, atunci cînd spunea, în discuţiile de la Plenara Consiliului teatrelor, că asemenea campanii izbutesc să abată atenţia oamenilor de teatru şi a publicului de la adevăratele probleme ale profesiei, reprezentînd diversiuni cu atît mai grave.

www.cimec.ro

cu cît avem realmente obligaţia de a discuta slăbiciuni şi neajunsuri importante. Adevăratele probleme ale profesiei, acele probleme care ar trebui să facă obiectul principal al dezbaterilor teatrale, sînt cunoscute. E vorba de toate nemulţumirile provocate de rămînerea în urmă a dramaturgiei, mai ales în ceea ce priveşte o relaţie mai vie, mai cuprinzătoare şi mai activă cu realitatea noastră atît de dinamică şi de bogată ; de alcătuirea încă greoaie a trupelor, şi de dificultăţile organizatoric-administrative care stau în calea unei restructurări creatoare a colectivelor, fapte care frînează dezvoltarea teatrelor, împiedicîndu-le să-şi afirme cu destulă tărie punctul de vedere în lumea teatrului contemporan din ţară şi de pretutindeni ; de aprofesionalismul unor interpreţi, de lipsa lor de antrenament vocal şi plastic ; de nivelul foarte scăzut al tehnicii teatrale în toate instituţiile de spectacol din ţară ; de greutăţile mari pe care le are de întîmpinat creatorul şi, cu atît mai mult, spectatorul, atunci cînd doreşte să-şi formeze o solidă cultură teatrală. În loc să vorbim şi să scriem, în general, despre modă, snobism şi incultură, ar fi mai util să contribuim concret la formarea unei culturi teatrale la îndemîna tuturor, să vorbim şi să scriem concret despre marii oameni de teatru ai secolului, să facem cunoscută istoria teatrelor care au construit estetica actuală a spectacolului, să aducem în circulaţie şi să dezbatem teoriile teatrale de căpetenie ale prezentului, să studiem sistematic, amănunţit şi aprofundat tezaurul de experienţe literare, regizorale, scenografice şi actoriceşti pe care se întemeiază momentul actual din dezvoltarea artei scenice naţionale şi universale. Informînd, publicînd studii, deschizînd discuţii despre, să spunem la întîmplare, Appia, Craig, Meyerhold, Brecht, Piscator, Peter Brook ş.a.m.d. nu am face decît să începem şi în teatru ceea ce critica literară, muzicală şi plastică fac de mai multă vreme, conducîndu-se după înţeleptele îndrumări de partid, care cer criticii să se manifeste ca un ghid ştiinţific, înzestrat cu real discernămînt, în marele cîmp al culturii contemporane mondiale.

Ţeluri şi obligaţii noi, din cele mai însemnate, cad în prezent în sarcina cronicarilor şi teoreticienilor — este un lucru ştiut. De aceea se discută atît de mult despre critică. (De aceea şi revista noastră deschide, în numărul de faţă, ancheta privitoare la critica de teatru.) În cuvîntările rostite la întîlnirea oamenilor de cultură şi artă cu conducătorii de partid şi de stat şi la Congresul al IX-lea al partidului, au fost dezbătute pe larg problemele criticii, subliniindu-se rolul de îndrumător pe care ea trebuie să-l joace, nu dînd sentinţe categorice, intolerante, ci favorizînd confruntări cît mai ample de opinii, promovînd o cît mai mare diversitate de stiluri şi manifestări originale. Cu atît mai uimitoare este încercarea la care asistăm acum, de a transforma gustul personal în dogmă, tentativa de a absolutiza preferinţe individuale. Ştim foarte bine cu toţii, din cronica scrisă în „Romînia liberă", că Radu Popescu a găsit o mie de cusururi spectacolului *Regele Lear* de Peter Brook ; în ce mă priveşte, consider, dimpotrivă, că această montare este o capodoperă, o creaţie de vîrf a teatrului contemporan, dar nici prin cap nu mi-ar trece să caut să-mi impun punctul de vedere ca unicul just. Dacă orice divergenţă de gust s-ar transforma în luptă intolerantă pentru absolutizarea unei singure păreri, nici creatorii, nici critica, nici publicul nu ar avea de cîştigat, şi aria dezbaterilor noastre teatrale, atît de interesante în ultima vreme tocmai prin diversitatea perspectivelor aduse în discuţie, s-ar îngusta foarte mult.

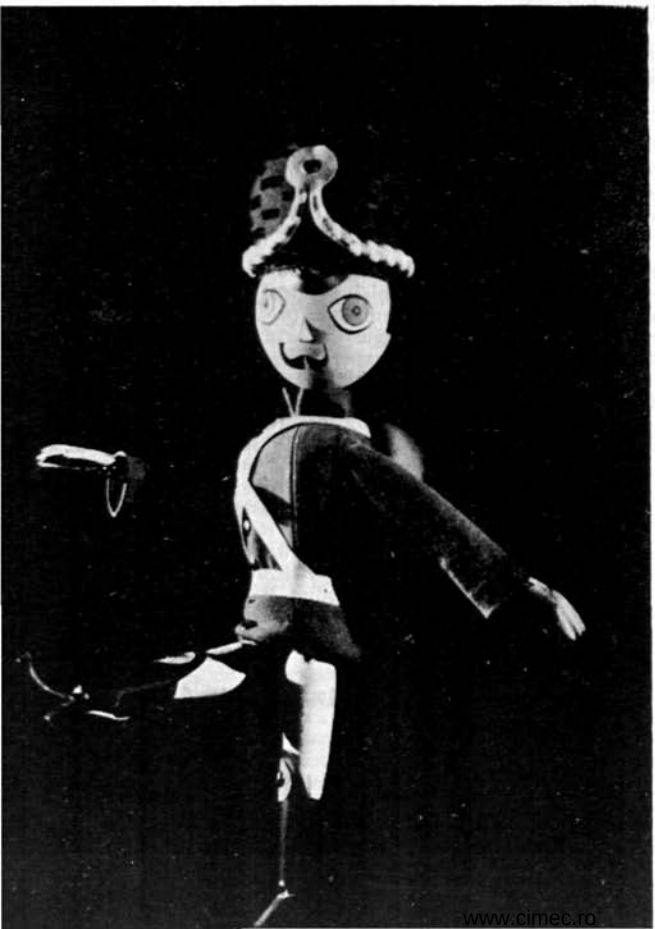
Cronicarul despre care e vorba vine în teatru cu o experienţă de bun critic literar şi, de aceea, cronicile lui prezintă interesul unei perspective extrateatrale asupra vieţii teatrului ; dar curiozitatea şi atracţia exercitate de acest unghi de vedere insolit nu justifică tonurile categorice, generalizate pripite, sentinţele fără drept de apel, care tind, în esenţă, să subordoneze creaţia teatrală unor criterii străine de legile scenei.

Există mode şi mode — unele agreabile, comode, altele, dimpotrivă, puţin plăcute şi greu de purtat. Pare la modă astăzi să arunci invective la adresa regizorilor tineri, să te arăţi înspăimîntat de molima supraregiei, să strîmbi din nas cu dispreţ cînd îl numeşti pe Martin Esslin — eventual sugerînd că cei care îl citează nici măcar nu l-au răsfoit —, să proclami primatul textului. Dacă ar fi vorba numai de atît, ne-ar rămîne speranţa că valul acestei agitaţii critice puţin agreabile va trece, ca orice modă, că discuţia îşi va schimba cursul de la sine. Dar iată că asemenea atitudini încearcă să se deghizeze în intransigenţă ideologică, se străduiesc să-şi transforme preferinţele în norme obligatorii pentru toţi : aşteptarea pasivă nu mai are rost. Sînt necesare răspunsuri clare şi hotărîte.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro

AL TREILEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL TEATRELOR DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE, ÎN IMAGINI



PREMIUL I

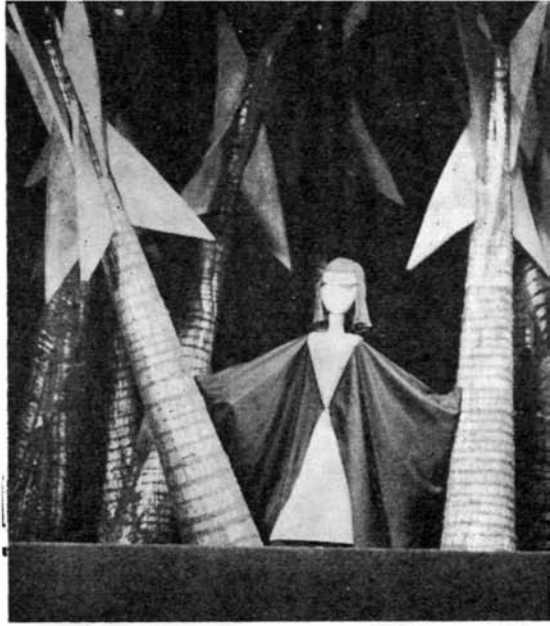
Teatrul „Țăndărică"—București (Republica Socialistă România)

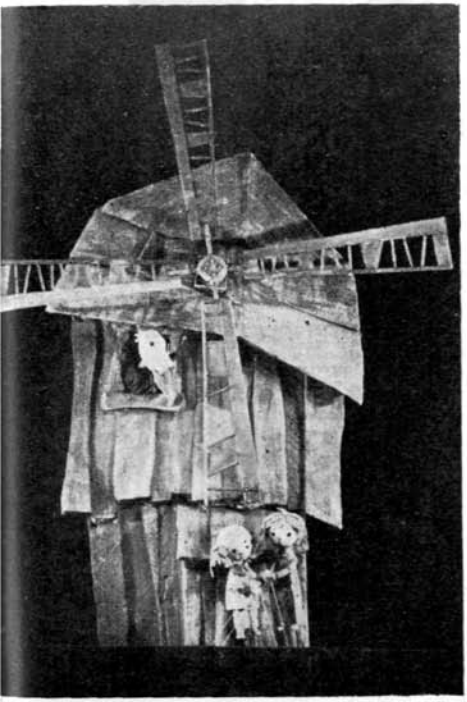
Eroul principal din „Amnarul"

www.cimec.ro

PREMIUL PENTRU REGIE

Teatrul de păpuși din Budapesta (R.P. Ungară), pentru spectacolele „Prințul cioplit în lemn" și „Petruşka". In fotografie : **personajul principal din „Prințul cioplit în lemn"**





PREMIUL 1

Teatrul „Miniatura"—Gdansk (R. P. Polonă)

Scenă din „Moara zburătoare". Pentru același spectacol : **PREMIUL DE INTERPRETARE** — mînuitorilor Joszefina Unczur și Henryk Zalesinski.

Un invitat de onoare al festivalului : Yves Joli ...

www.cimec.ro

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN RECITAL

Compania „Giles et ses marottes"—Paris (Franța)

Moment din spectacol

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE

Eustațiu Gregorian, pentru scenografia spectacolului „Jucăriile Mihaelei", prezentat de Teatrul de păpuși din Craiova (Republica Socialistă România)

PREMIUL PENTRU VIRTUOZITATE A INTERPRETĂRII

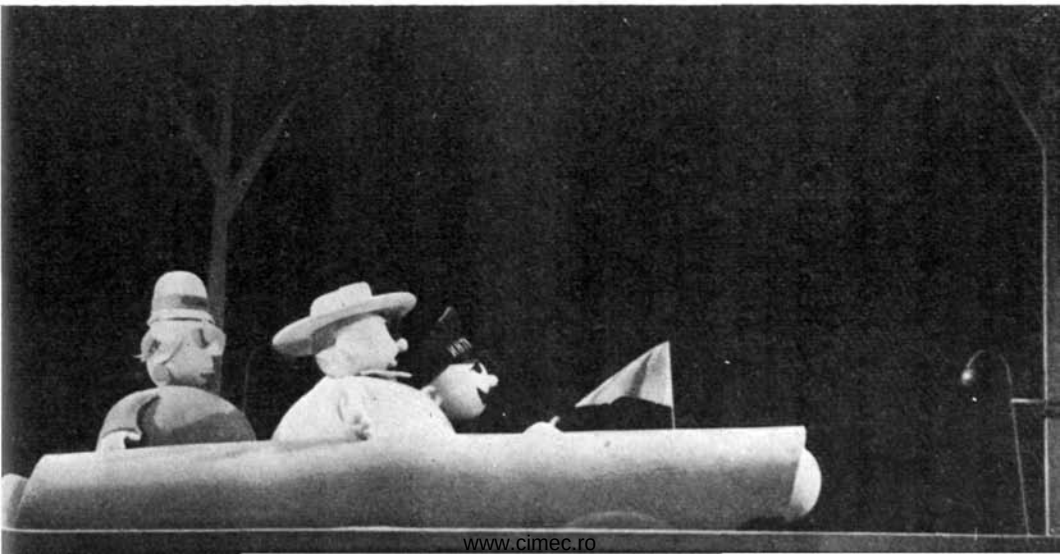
Teatrul de păpuși și umbre din provincia Hunan (R.P. Chineză)
Pentru spectacolul „Scenete pentru copii"

www.cimec.ro

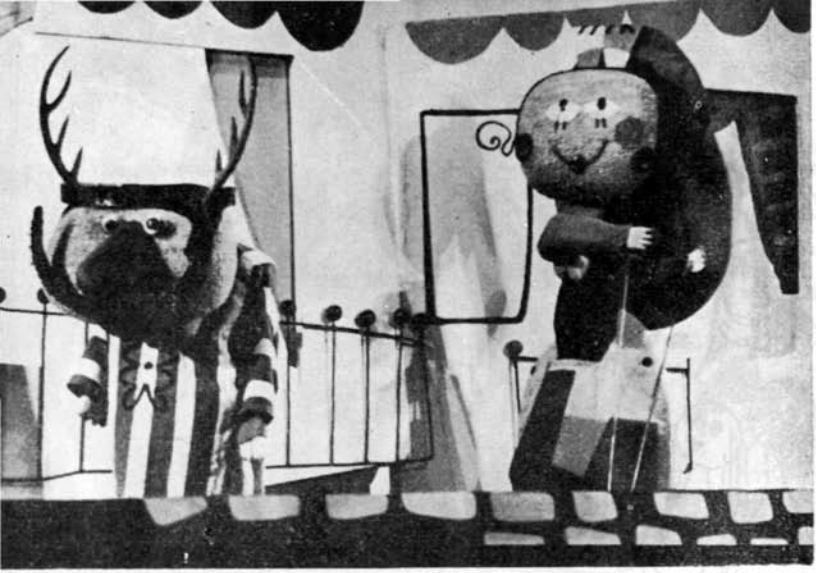
PREMIUL ACORDAT DE CENTRUL NAȚIONAL ROMÂN AL INSTITUTULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU

Teatrul central de stat de păpuși din Moscova (U.R.S.S.)

Sus : Serghei Obrazțov, conducătorul teatrului, și personajele sale din „Comedia divină" ; jos : scenă din spectacolul pentru copii „Mister Twister"



www.cimec.ro



MENȚIUNE SPECIALĂ

Teatrul „Țăndărică"— București (Republica Socialistă România)

Scenă din spectacolul „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal", prezentat în afara concursului

PREMIUL „LUCIA CALOMERI" PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL TRADIȚIONAL

Teatrul de păpuși și umbre Bhartiya Lok Kala Mandal din Udaipur, Rajasthan (India)

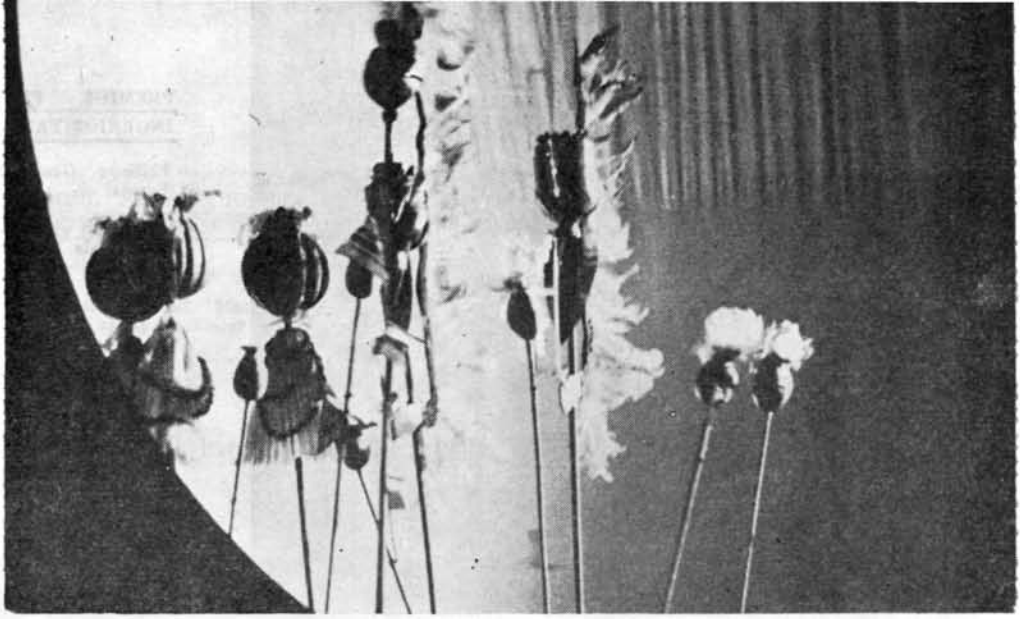
Minuitorul Tolaram și marionetele sale

PREMIUL ORAȘULUI BUCUREȘTI

Teatrul de păpuși coreean din Phenian (R.P.D. Coreeană)

Scenă din spectacolul „Povestea celor doi frați Hin Bu și Nor Bu"

www.cimec.ro



PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE

Teatrul „Marcinek"—Poznan (R.P. Polonă) Premiu acordat lui Jan Berdyszak pentru spectacolul „Cel mai curajos".

Personaje din spectacol

PREMIUL PREZIDIULUI UNIMA

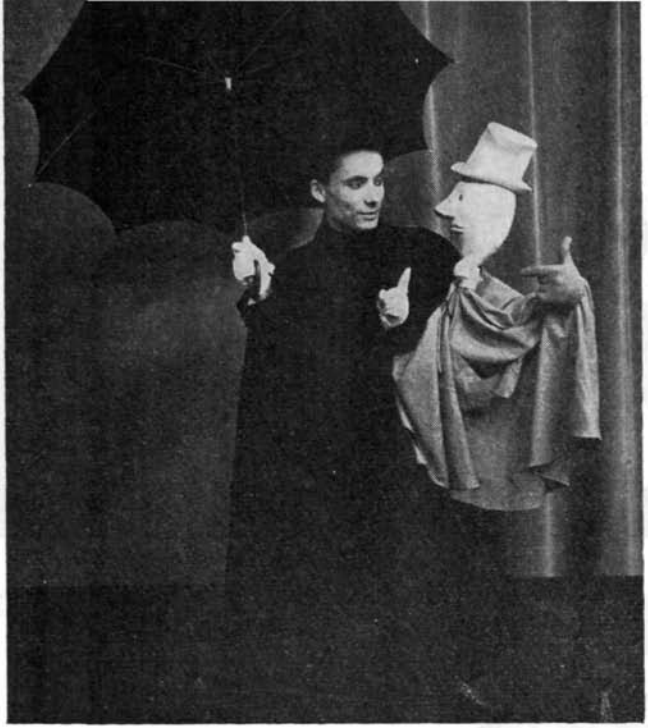
Teatrul central de păpuşi din Sofia (R.P. Bulgaria)

Personaj din piesa „Ceasornicarul"

PREMIUL PENTRU INTERPRETARE

Robert Luman Coat din Oakland-California (S.U.A.), pentru păpuşile sale din sceneta „Povestea unui cîine"

www.cimec.ro



PREMIUL PENTRU INGENIOZITATE

Philippe Genty—Paris (Franța)

Actorul și una din păpușile sale

PREMIUL PENTRU REGIE

Teatrul regional de păpuși din Ostrava (R.S. Cehoslovacă)

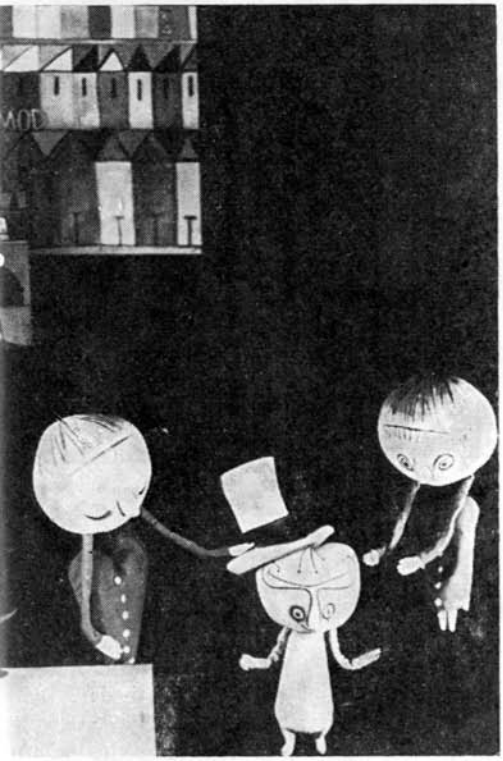
Scenă din „Frumoasa fără seamăn" — regizor Jiri Jaros

www.cimec.ro

PREMIUL PENTRU IDEE ŞI EXPRESIE ARTISTICĂ CONTEMPORANĂ

Marionetteatern—Stockholm (Suedia)

Regizorul Michael Meschke şi interpretul principal al spectacolului „Ubu-rege"



PREMIUL PENTRU INTERPRETARE

Teatrul de păpuşi din Dresda (R.D. Germană)

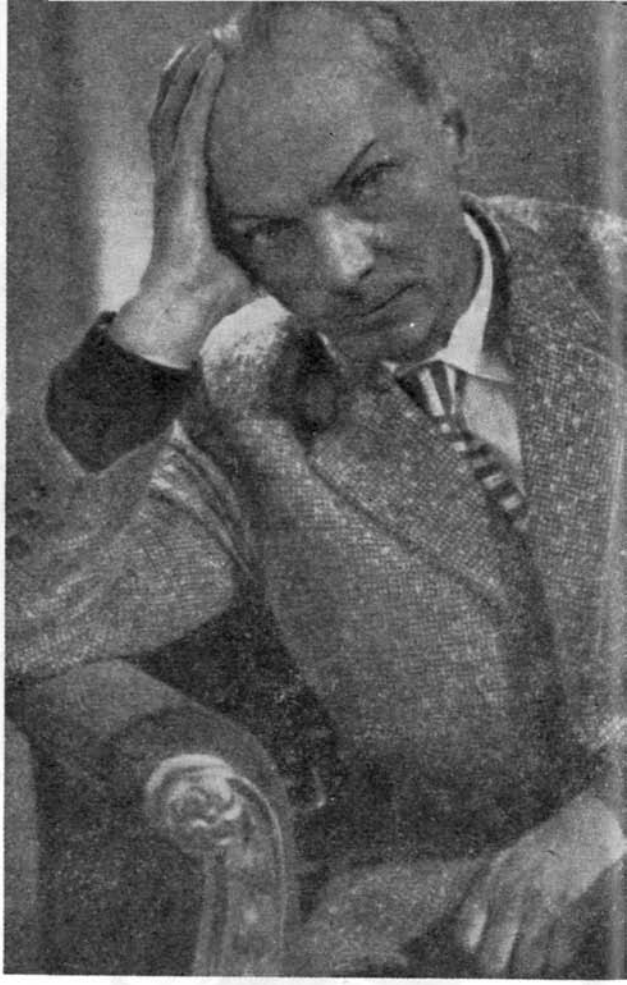
Scenă din „Tigrişorul Petre". (Premiul acordat mînuitoarei Brigitte Tannenberger)

PREMIUL PENTRU INTERPRETARE

Milos Haken din Praga (R.S. Cehoslovacă) cu una din păpuşile sale în pantomima „Vinovaţii"

www.cimec.ro

TEATRUL DE COMEDIE DIN LENINGRAD LA BUCUREȘTI



N. P. Akimov

Un teatru al vervei totale

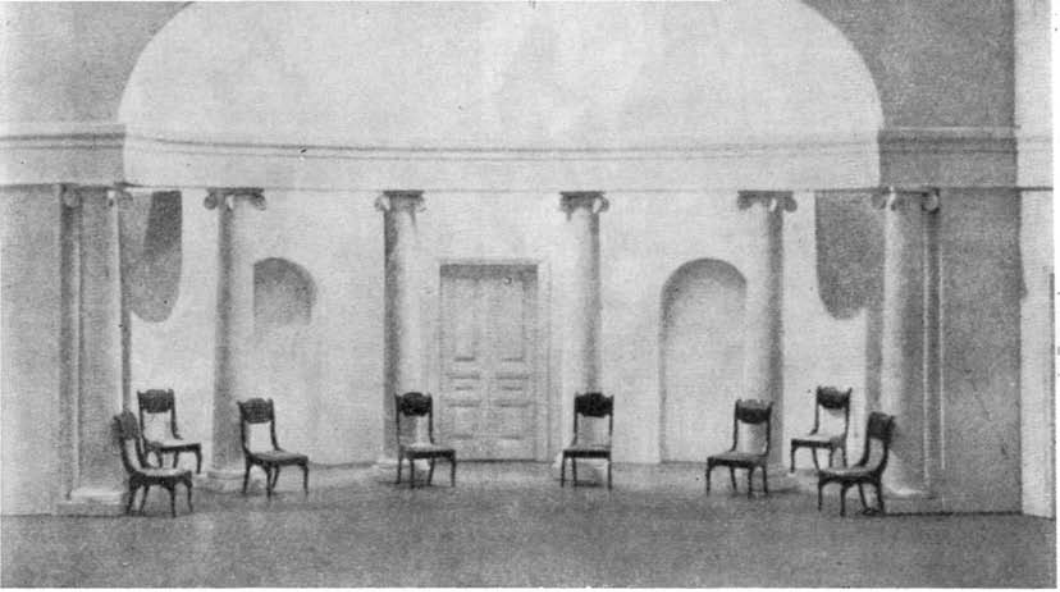
Teatrul de Comedie din Leningrad este binecunoscut și îndrăgit nu numai de locuitorii orașului de pe Neva, ci și de iubitorii artei teatrale din întreaga Uniune Sovietică.

Verva spirituală și buna dispoziție caracterizează cele mai bune spectacole ale acestui teatru, care știe să stea de vorbă cu contemporanii, simplu și fără constrîngeri, despre ceea ce îi frămîntă.

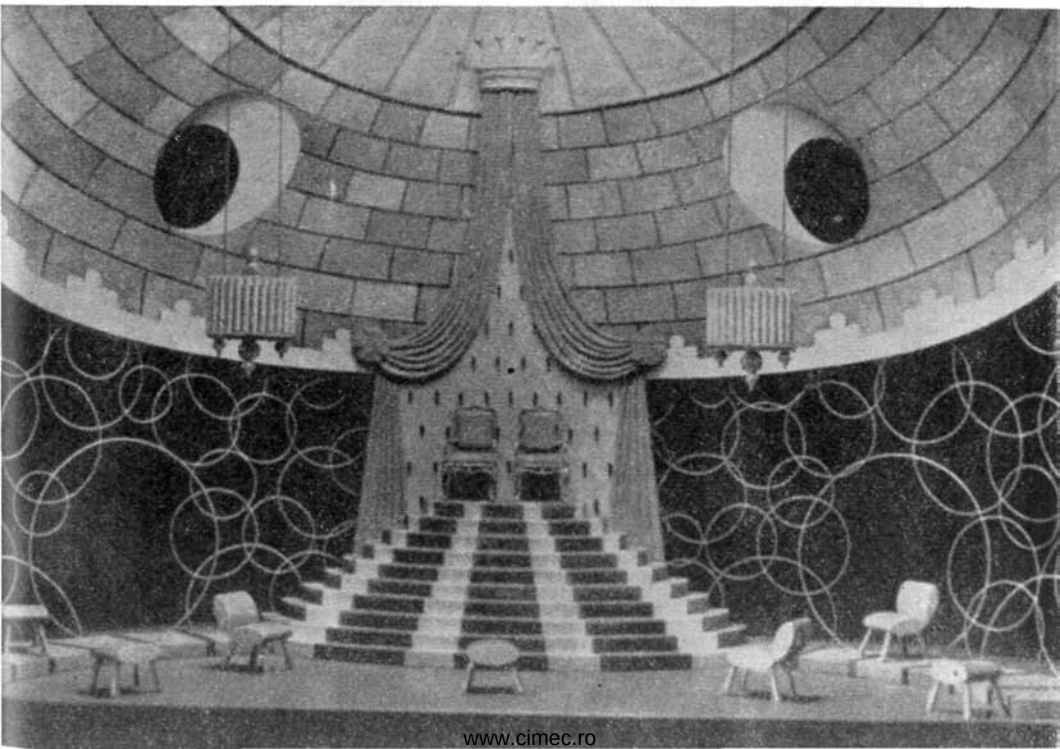
Istoria teatrului, organizat în 1929, este legată indisolubil de activitatea conducătorului său artistic, Nikolai Pavlovici Akimov. La data cînd a preluat conducerea Teatrului de Comedie, Akimov avea o îndelungată experiență ca scenograf. În 1929, el începuse să lucreze, în colaborare, și ca regizor, la spectacolele pentru care concepea decorurile și costumele. Prima sa montare „independentă" la Teatrul „Vahtangov" în 1932 a fost un *Hamlet*, construit pe intenții parodice.

După această încercare, regizorul și-a întrerupt un timp experiențele. Colaborarea efemeră cu music-hall-ul leningrădean a legat însă strîns pe Akimov de compozitorul Aleksei Jivotov, de dramaturgul Evgheni Svarț și de un grup de tineri actori, dintre

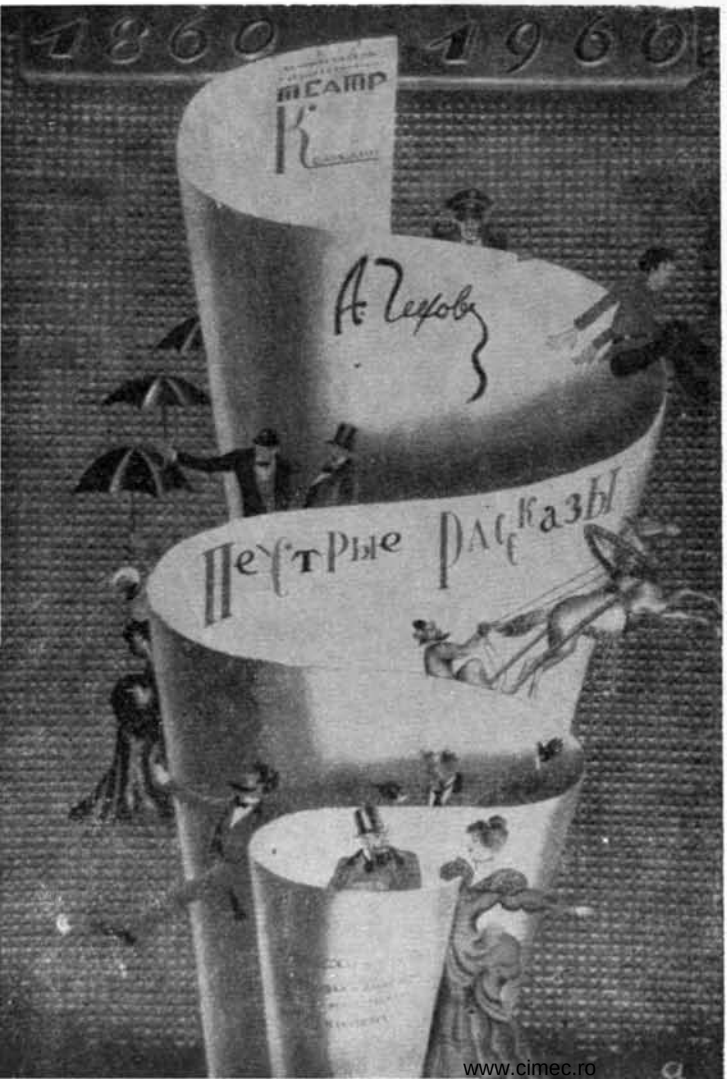
www.cimec.ro



Machete de decor pentru „Revizorul" de Gogol și „Umbra" de E. Șvarț



www.cimec.ro



Afişul spectacolului jubiliar „Poveste pestriţă" de Cehov, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la înfiinţarea teatrului (1860—1960)

www.cimec.ro

Schiţe de costume pentru „Umbra" de E. Şvarţ

care doi sînt şi azi actori de frunte ai colectivului pe care-l conduce — Elena Junger şi Aleksandr Beniaminov.

„În 1935 — povesteşte Akimov — conducătorul Direcţiei teatrelor din Leningrad mi-a spus: «Avem un teatru foarte prost — Teatrul de Comedie. Probabil că îl vom închide. Dar putem să amînăm asta cu o stagiune, dacă vei încerca dumneata să faci ceva cu el. Acceptă!» Am acceptat.

Toţi tinerii mei au intrat în acest teatru, au angajat o adevărată bătălie cu cadrele vechi şi vechile metode de lucru, şi peste un an am ieşit învingători. Şi n-a mai fost nevoie ca teatrul să fie închis."

Rememorînd evoluţia pe care a suferit-o şi exprimîndu-şi crezul său artistic realist în „Fragmentele dintr-o biografie nescrisă", Akimov mărturiseşte printre altele: „Şcoala mea în ale regiei şi dramaturgiei au constituit-o următoarele diverse lucruri: icoana rusă din sec. XIII—XVI; Gogol, Dostoievski; pictorii iobagi din Rusia sec. XVIII—XIX; Corneille, Voltaire; vodevilurile lui Labiche; Anatole France, Boticelli, Pinturicchio, Daumier, Van Gogh, numeroşi caricaturişti ai Franţei şi Angliei, filmele, începînd cu ale lui Max Linder şi sfîrşind cu ultimele cuceriri ale cinematografiei italiene". Şi apoi: „La asta mai trebuie adăugată încă o disciplină, cea mai însemnată — obişnuinţa de a observa cu plăcere şi de a memora viaţa din jurul meu în toată diversitatea ei şi în toate genurile ei".

Din 1935 şi pînă astăzi, Teatrul de Comedie din Leningrad a străbătut un drum lung, marcat de biruinţe, uneori şi de înfrîngeri, mereu sub conducerea lui N. P. Akimov.

Cine urmăreşte repertoriul teatrului de-a lungul anilor este izbit de marea lui varietate. Un loc de cinste îl ocupă clasicii dramaturgiei universale — Shakespeare, Lope de Vega, Molière. Dragostea şi respectul lui Akimov pentru tezaurul dramaturgiei clasice sînt impresionante. „Intenţiilor ambiţioase de a «învioră» un dramaturg clasic — scrie regizorul — le ia adesea locul, în cursul lucrului, speranţa de a nu rămîne în urma lui, a aceluia care păşeşte peste veacuri cu un mers vioi şi sigur". Şi astăzi leningrădenii îşi amintesc cu entuziasm sclipitorul *Cîine al grădinarului* din 1936, jucat în splendida versiune rusă a lui M. Lozinski, care a dat, peste trei ani, teatrului şi *Văduva din Valencia*, pe atunci absolut necunoscută publicului rus.

De mai multe ori în cursul activităţii sale, a revenit Akimov la *A 12-a noapte*, cucerit de dragostea de viaţă care se revarsă din această piesă şi o leagă de ziua de azi. „Shakespeare se află alături de spectatorul sovietic; sarcina spectacolului este să materializeze această legătură" — declara Akimov în 1938. El a rămas credincios acestui principiu şi în montarea de anul trecut a piesei, dezvăluind cu maliţiozitate pornirile foarte pămîntene ale poeticelor personaje shakespeareene.

Marii satirici ai literaturii ruse sînt de asemenea în atenţia permanentă a teatrului: Suhovo-Kobîlin, Saltîkov-Scedrin, Gogol. Despre punerea în scenă a *Revizorului*, Akimov

www.cimec.ro

scria acum cîțiva ani, remarcînd că piesa a încetat să se bucure de succes la public și a cam dispărut din repertoriu: „...am ajuns la concluzia că plictiseala se datorește încălcării permanente a specificului acestei opere, care aparține genului comic" și mai departe: „...ea trebuie pusă în scenă vesel și ingenios, răspunzînd neapărat la umorul autorului prin acel umor scenic fără de care în teatru nu te poți apuca de nici o comedie".

Nu lipsește din repertoriu nici literatura contemporană occidentală — J. B. Priestley, Eduardo De Filippo, Al. Cassona, Fr. Dürrenmatt. Dar, înainte de toate, este promovată cu consecvență dramaturgia originală. Nu numai Șvarț, ale cărui piese au văzut, mai toate, pentru prima oară lumina rampei în acest teatru, sau Șkvarkin, ci și alți, foarte mulți dramaturgi și-au încredințat cu plăcere piesele Teatrului de Comedie din Leningrad, unde au întîlnit atenție și spirit creator în colaborare și de unde adesea ele au trecut către multe alte scene ale țării și de peste hotare.

În dorința de a stimula creația dramatică originală, de a atrage către teatru scriitori profesioniști și de a sprijini debutanți; de a îmbunătăți și dărui scenei, în contact direct cu autorii, texte uneori imperfecte, dar de talent; de a răspunde neîntîrziat nevoii contemporanilor de a se regăsi pe scenă cu cele mai arzătoare preocupări ale lor, teatrul a organizat un fel de „laborator de dramaturgie", din care au ieșit numeroși autori dramatici, printre care D. Al. și L. Rakov, A. Tverskoi, D. Ugriumov, V. Levidova și alții.

În dorința de a îmbogăți repertoriul și de a face cunoscute unui public larg — prin mijlocirea unei teatralități de bună calitate — opere literare de înaltă valoare, cuprinzînd idei de acută contemporaneitate, teatrul a imaginat în anii din urmă un gen inedit de spectacole. Dramatizarea după poemul „Don Juan" al lui Byron este doar o etapă în calea realizării unor asemenea proiecte. Nu este însă vorba de dramatizări propriu-zise, cum nu sînt dramatizări nici multe dintre *Povestirile pestrițe* după Cehov. Este mai degrabă o încercare temerară, dar adesea încununată de izbîndă, de a da un echivalent teatral, prin mijloace pur teatrale, unor bucăți literare valoroase aparținînd altor genuri, dar conținînd sugestii scenice de mare forță.

Centrul de greutate în repertoriul teatrului cade, firește, pe comedie. Teatrul este susținătorul unei vederi largi asupra acestui gen dificil, nu numai prin revenirea permanentă asupra problemei specificului comediei, prin condamnarea dogmatismului cu care a fost adesea tratată comedia, ci și prin încurajarea sistematică a tuturor speciilor de comedie, în toată varietatea lor. Teatrul a pășit pe drumul plin de riscuri al reabilitării vodevilului și farsei, a comediei ușoare și a bufonadei. Pe afișele sale, se învecinează fără discriminări gluma nepretențioasă și satira mușcătoare, burlescul și farsa tragică, comedia „cu cînticele" și așa-numita comedie înaltă, filozofică, lirică sau eroică.

Teatrul joacă astăzi și *După miezul nopții* de Rațer și Konstantinov — o comedie lirică de tineret; și tăiosul pamflet scris de D. Al. și L. Rakov — *Mai periculos decît dușmanul*, care atacă imbecilitatea infatuată și versatilă, strecurată pe alocuri în instituții de stat; și vodevilul lui Mihalkov — *Greierul verde*; și *Podul și vioara* de I. Dvoreț ki — un Pygmalion original, o satiră îndreptată împotriva fățărniciei filistine; și *Pana de gîscă* de Lunghin și Nusinov — o satiră usturătoare la adresa cultului falșilor idoli și a birocrației, care stăruie încă în practica școlii, și, recent, *Ajung din urmă autobuzul* de Nikitin — o meditație gravă și poetică despre dragoste și căsnicie.

În trupa teatrului se numără forțe actoricești remarcabile, printre care E. V. Iunger și L. K. Kolesov — pe care îi vom vedea în *Dragă mincinosule*, V. V. Uskov, G. A. Florinski, A. D. Beniaminov, K. M. Zlobin, L. A. Liulko, E. A. Uvarova, S. N. Filipov, K. I. Gureț kaia, P. M. Suhanov, I. A. Hanzel și încă alții din generația mai vîrstnică; de asemenea mulți tineri deosebit de înzestrați, printre care L. I. Lemke, V. E. Nikitenko, Karpinskaia, Dreiden și alții. Cele mai bune realizări actoricești ale colectivului se disting prin virtuozitate, ușurință și grație, printr-un joc dezinvolt și dantelat, nu străin însă de sobrietate și profunzime, atunci cînd acestea sînt solicitate de dramaturgie.

În sfîrșit, Teatrul de Comedie din Leningrad este reputat prin veșmîntul scenic strălucitor al mai tuturor spectacolelor sale. Scenografia celor mai multe dintre ele e semnată de N. P. Akimov însuși, a cărui manieră foarte personală creează farmecul lor deosebit.

Desenul sigur și elegant, umorul și inventivitatea, îmbinarea năstrușnică și expresivă de iluzoriu și convențional, fantezia nesecată în varierea nesfîrșită a cîtorva „motive" scenografice favorite și născocirea permanentă de trucuri scenice noi, bogăția de culori și originalitatea arhitectonică, ingeniozitatea perspectivei și folosirea la maximum a tehnicii teatrale asigură celor mai numeroase dintre realizările scenografului, al cărui bun-gust și al cărui rafinament nu mai au nevoie de recomandări, o spectaculozitate unică.

Gh. Miletineanu

www.cimec.ro

www.cimec.ro

PERSONAJELE:

Tase Mateescu	*37 de ani*
Alecu Negulici	*35 de ani*
Inginerul Cociașu	*55 de ani*
Mimi Arginteanu	*25 de ani*
Costică Greavu	*22 de ani*
Barbu Bozocea	*45 de ani*

ACTUL ÎNTÎI

Ploaie de vară, scurtă și aprigă. Fulgerele sfîșie cortina, ca niște păsări uriașe, de foc. În cer, îngerii se joacă cu bolovani. Se aude răpăitul disciplinat al bețelor de apă ale ploii, parcă dansînd pe tobe soldățești.

Dar se face lumină.

Intrăm într-un apartament comod, cu scară interioară, din care ploaia se aude surd și numai prin fereastra uitată deschisă se zărește coada cîte unui fulger întîrziat.

Este un apartament construit și aranjat astfel încît să nu-ți pară rău cînd te prinde ploaia acasă.

Scena se luminează treptat, descoperindu-l pe Tase Mateescu, care se chinuiește să facă față în mod onorabil unei convorbiri telefonice interurbane.

MATEESCU *(la telefon)*: Da, acum te aud bine... Nu mai întrerupe, domnișoară, dă-o dracului de durată !... Ce să fac ? Mă culc. Nu, patul e făcut de zece zile, nu l-am strîns niciodată de cînd ai plecat tu... Singur, singur... Nu mă plictisesc, pentru că dorm... Sigur că te mai iubesc... Nu trage cu urechea, domnișoară, nu e interesant, vorbesc cu nevastă-mea !... Nu, nu e nimeni la mine... Cu telefonista... Nu aștept pe nimeni, pe cine să aștept ?... Nicăieri... Nu ies, pentru că plouă și nu vreau să mă ud pe pantofi... N-am uitat... Mă gîndesc tot timpul... Și noaptea... Nu mai rîde, domnișoară, ce-ai găsit de rîs ? Tot cu telefonista... Bine, mîine seară te chem eu... Ce faci ? Numeri orele, ca un ceas ?... Nu, dragă, se spune Schaffhausen, nu Münchhausen... Te chem, te chem... Noapte bună. *(Închide. Peste cîteva secunde, telefonul.)* Da. Cînd, domnișoară, cînd au trecut douăzeci de minute, că abia am deschis gura de cîteva ori ? A, s-a înregistrat și timpul din partea cealaltă... Bine. Mulțumesc. *(Închide. Își scoate din dulap uneltele de pescuit și le așază apoi pe birou și pe fotolii. Pregătiri de culcare: trage storurile, își ia ziarul din servietă, stinge luminile și se îndreaptă spre scara interioară pentru a urca în dormitor. Urcă două, trei trepte. Și atunci se aude, cu timiditate, soneria de la intrare. Mateescu se întoarce, aprinde lumina și deschide.)*

NEGULICI *(intrînd)*: Bună seara. Mi s-a spus că aici locuiește tovarășul director general Mateescu.

MATEESCU *(categoric)*: Da. Eu sînt.

NEGULICI: Mă iertați că am venit la această oră nepotrivită.

MATEESCU: La Institut, orele mele de audiențe sînt mult mai potrivite. Se află afișate, vizibil, pe ușa de la intrare. Marțea, de la douăsprezece la două, și joia, de la cinci la șapte. Pentru cazuri de urgență, primesc permanent, pe oricine. Secretara mea trebuie să știe acest lucru.

NEGULICI: Eram sigur că n-o să fiu așteptat.

MATEESCU: Pentru că nici n-ai fost invitat. În definitiv, cine ești dumneata ?

NEGULICI: Un om.

MATEESCU Oameni sîntem toți.

NEGULICI. Nu. Nu chiar toți.

MATEESCU. Și ce dorești de la mine ?

NEGULICI: Am venit să vă strig în față că nimeni nu are dreptul să se poarte în felul ăsta cu un om.

MATEESCU: Poftim ! Strigă-mi ! Nu te uita că ești în casa mea, închipuie-ți că ne aflăm amîndoi pe un maidan. De ce să vorbești civilizat ? Dă-o dracului de civilizație. Hai să urlăm și să strigăm la oameni în toiul nopții, în loc să-i lăsăm să doarmă.

NEGULICI: Nu pot să dorm.

MATEESCU: Dar eu pot. Cum îți permiți să vii pregătit pentru a striga la mine, cînd nici măcar nu mă cunoști ? Ce, crezi că dac-ai să strigi, o să mi se facă frică ? Ți-ai închipuit că eu nu știu să strig ? Te rog să ieși afară. Imediat ! *(Îi deschide ușa.)*

NEGULICI: Nu vreți să m-ascultați întîi ?

MATEESCU: Nu mă interesează. Ieși !

(Pauză. Apoi, îmbrăcat cum e, și cu umbrela udă de ploaie, Negulici se așază calm într-un fotoliu.)

NEGULICI: Nu. Nu plec de-aici pînă nu m-ascultați.

MATEESCU: Chem Miliția !

www.cimec.ro

NEGULICI : Chemați-o. Nu mă deranjează. Închideți ușa, vă rog, e răcoare.

MATEESCU *(trînțește ușa și se îndreaptă, decis, spre telefon. Formează un număr, apoi, înainte de a primi răspunsul la apel, închide telefonul)* : Bine. Dacă ești atît de hotărît, rămîi. Ai descoperit întîmplător partea cea mai discutabilă a caracterului meu, care mă face ca în acest moment să nu insist prea mult, cînd, de fapt, e foarte clar că ar trebui să te dau afară. Nimeni nu-mi poate demonstra că, în acest loc, și la această oră, sînt obligat să ascult strigătele dumitale. Poftim ! Deschide umbrela și pune-o acolo, în colț, să se usuce.

NEGULICI : Mulțumesc. *(O deschide și o așază lîngă ușă.)*

MATEESCU : Acum scoate-ți haina și întinde-o pe calorifer.

NEGULICI : N-am venit cu intenția să vă deranjez.

MATEESCU : Tîrziu ! Un gînd bun, dar gîndit tîrziu. Din moment ce m-ai și deranjat, fii om integru, fă-o pînă la capăt. Scoate-ți și pantofii, văd că mustește apa-n ei de parc-ar fi două corăbii naufragiate. Pune-ți corăbiile la uscat și îmbracă papucii mei de casă. *(Îi aruncă la picioarele lui Negulici, rămas în cămașă.)* Ia-ți și halatul meu, observ că tremuri ca un indicator seismic. *(Îi aruncă halatul, pe care, destul de stingherit, Negulici îl îmbracă.)* Îți vine bine. Parc-ai fi de-al casei. Am chiar senzația că eu mă aflu în vizită la dumneata și nu dumneata la mine. Aproape că aștept să mă servești cu o cafea. Să-ți fac o cafea ?

NEGULICI : Nu, mulțumesc.

MATEESCU : Ia loc ! *(Negulici se așază.)* Fumezi ?

NEGULICI : Da !

MATEESCU : Eu, nu. Îmi pare foarte rău că nu te pot servi cu-o țigară. Ei, acum arăți ca un om civilizat : strigă !

NEGULICI : E o porcărie ! Face omul o cerere — răspunde-i, acolo, da sau nu ! Nu-l lăsa să-i crape buza așteptînd.

MATEESCU : A, dumneata ești omul cu cererea ? ! Scandalagiul, care a spart scrumiera șefului personalului trîntindu-i-o pe birou !

NEGULICI : Am plătit-o ! *(Scoate din portvizit.)* Cu chitanță. Spunea că el nu știe nimic. Cum dracu' să nu știe ? N-a pus un referat ?

MATEESCU : Ei, ba nu ! A umplut-o cu aprecieri de jur împrejur, parcă n-ar fi cerere, ci cronică moldovenească !

NEGULICI : Vedeți ?

MATEESCU : Văd. Numai că el, într-adevăr, nu știe nimic. El, pur și simplu, în concluzie, a scris „nu". „Nu", subliniat de două ori cu creion roșu ; uite cu ce carte de vizită mizerabilă îndrăznești să mă deranjezi în toiul nopții. Puteai să mă cauți și la Institut.

NEGULICI : Puteam să vă caut, dar n-am putut să vă găsesc. Vă rog să mă iertați. *(Se descheie la halat, cu intenția de a-și pune haina, pentru plecare.)*

MATEESCU : Stai. Uite ce vreau să-ți spun, Negulici... Negulici te cheamă, nu ?

NEGULICI : Da.

MATEESCU : Ești rudă cu tovarășul ministru adjunct Negulici ?

NEGULICI : Nu... Am avut ghinion.

MATEESCU : Ai un frate, sau un văr, sau, mă rog... unde-am citit eu numele dumitale ? L-am citit recent !

NEGULICI : În autobiografie. În altă parte nu văd cum.

MATEESCU : Uite ce e, angajarea dumitale în Institut ar fi un lucru foarte simplu. Cu studiile și stagiul pe care le ai dumneata, de obicei semnez decizia fără să cer nici un referat. Și la fel aș fi procedat și acum.

NEGULICI : Dacă ?

MATEESCU : Dacă nu mi-ar fi sărit în ochi faptul că, numai în zece ani de meserie, ai schimbat șapte uzine. Ai călătorit prin șase localități ! Cinci raioane ! Patru regiuni, plus Oltenia. Și aproape nicăieri n-ai avut timp să lași în urmă decît foarte puține cuvinte bune despre dumneata ! *(Sărit.)* Inginerria nu e excursie, domnule.

NEGULICI : Nu. Dar trebuie s-o faci în așa fel încît să-ți placă mai mult decît cea mai frumoasă excursie de pe pămînt. Mi-am dorit o meserie puternică, demnă, generoasă, fără nici o urmă de compromis.

MATEESCU : Vreau să te asigur că această patetică declarație este insuficientă pentru angajarea dumitale. N-ai să mă poți obliga să-mi ridic toată lumea-n cap, numai din dorința de a fi original. Pentru că, dacă treburile nu ies bine, nu dumneata ești întrebat de ce. S-auzi cum încep să sune telefoanele : „Ce-ai făcut, Mateescule ?", „Pe cine ți-ai adus în Institut, Mateescule ? !", „Răspunde, Mateescule !" Și Mateescu răspunde : la raion, la oraș, la minister, răspunde peste tot ! Dacă iese bine, adică dacă dumneata ești, ceea ce e discutabil, un inginer foarte bun, nu întreabă nimeni nimic, parcă

www.cimec.ro

nici nu s-a observat că te-am angajat pe răspunderea mea! Dar cum se poticnesc treburile puțin, începe să mă întrebe toată lumea. Și dacă eu le spun c-a venit unul, Alecu Negulici, care așa și pe dincolo, îmi bat gura degeaba! „Dă-l dracului, de ce l-ai adus? Noi pe dumneata te cunoaștem, Mateescule. Cu dumneata discutăm!" Și să vezi atunci tărăboi pe capul lui Mateescu.

NEGULICI: Aha, capul!

MATEESCU: Exact! Am nevoie de capul meu, măcar din cînd în cînd. N-ai să mă poți acuza nicăieri, și față de nimeni, că nu ți-am oferit capul. Țin la el mai mult decît la dumneata, nu pentru că-i al meu, dar nu concep să trăiesc în absența lui. Se poate trăi și așa, recunosc, dar eu nu vreau să trăiesc cum se poate, ci cum vreau.

NEGULICI: Capul și scaunul, iată secretul.

MATEESCU: Dă-l dracului de scaun, e o mobilă ca orice mobilă, care n-are alt scop în viață decît să odihnească dosurile obosite. Detest scaunul, domnul meu, e o invenție penibilă; are, chiar în principiul de construcție, ceva molatic, leneș și lingușitor!

NEGULICI: Cîte decizii importante pentru viața unui om nu se semnează de pe scaun!

MATEESCU: Eu, deciziile importante cum le numești dumneata, le semnez în picioare. Asta pentru a exclude legătura dintre fotoliul pe care stau și mîna cu care scriu. Nu vreau să-mi dau senzația că pierd ceva. Și chiar dacă aș pierde, nu vreau să regret. Cap să fie, că scaune se vînd la toate magazinele de mobilă. Cu capul e altă poveste! Capul mi-l feresc! Este una din modalitățile de a-mi demonstra că îl mai am.

NEGULICI: Nu mi-a fost dat să cunosc această știință.

MATEESCU: Nu e știință, e instinct. Se formează în leagăn, sau poate chiar înainte. Firește, numai în cazul cînd nu e vorba de vreun copil tîmpit.

NEGULICI: Mulțumesc...

MATEESCU: Nu, la adulți e mult mai grav, pentru că aici se adaugă și o anumită experiență de viață. Adultul care primește piatra cu capul e de-a dreptul imbecil.

NEGULICI: Dacă vă referiți la situația mea, să știți că nu mă jignește cuvîntul.

MATEESCU: Pe mine m-ar jigni!

NEGULICI: Pe mine, nu. Îl pun pe seama faptului că nu mă cunoașteți. N-aș vrea să vă produc o dezamăgire, dar am fost cel mai bun student din facultate.

MATEESCU: Studenții buni sînt studenți buni, nu ingineri buni.

NEGULICI: Asta era și părerea academicianului Negrescu, la care, cînd treceai cu media șapte, colegii te sărbătoreau.

MATEESCU: Eu am trecut cu nouă. *(Pauză.)*

NEGULICI Eu, cu zece. Aveam o colegă, care îmi spunea: „Dumneata, Negulici, ai să ajungi foarte departe, pentru că ești inteligent ca Voltaire, spiritual ca Bernard Shaw și combativ ca Robespierre..."

MATEESCU: Cred că făcea paradă de cultură.

NEGULICI: Nu. Cred că mă iubea.

MATEESCU: Atunci, avea o intuiție mizerabilă! Dovadă: n-ai ajuns deloc departe! Și dacă vrei să cunoști părerea mea, față de Voltaire îmi pari destul de anemic. Iar raportîndu-te la spiritul lui Bernard Shaw, ești jalnic. N-a mai rămas decît asemănarea cu Robespierre, dar aceasta este exactă numai datorită faptului că și el și-a pierdut capul.

NEGULICI: El, da! Eu, însă, avînd un cap, ca să zic așa, modern, am încercat să salvez aparențele. Ce n-am făcut, tovarășe Mateescu, ce n-am încercat?! Am încercat tactica de a fi mic, șters, neînsemnat. Nu mă prinde! Inspirația de a-l lăsa pe celălalt, indiferent cum ar fi el, să se creadă mai puternic și mai capabil și mai inteligent. Nu ține la mine. Deși în felul acesta, dacă nu cîștigi un prieten, cel puțin nu-ți faci un dușman. Proștii sînt mai generoși cu proștii decît proștii cu inteligenții!

MATEESCU: Ești un prost.

NEGULICI: Mulțumesc...

MATEESCU: Dacă-i vorba de bătaie, bate-te, Robespierre. Lovește cu pumnul în masă, să se facă surcele, și zbiară, să se spargă toate timpanele, pe o rază de doi kilometri.

NEGULICI: E foarte plăcut să te bați cînd știi dinainte că rezultatul bătăliei depinde de hotărîrea ta. Aș putea spune că este chiar reconfortant. Dacă vrei, cîștigi; dacă nu, nu...

MATEESCU: Exclude varianta asta, nimeni nu vrea să piardă.

NEGULICI: Evident. Și atunci hotărăști, întrucît totul depinde de hotărîrea ta, că adversarul n-are dreptate. Și cîștigi, conform hotărîrii... *(Sună telefonul.)*

www.cimec.ro

MATEESCU *(la telefon)*: Da. Eu... Şi de unde vrei să-ţi iau acum, la miezul nopţii, cifrele de elasticitate şi rezistenţă pentru oţel?... Tocmai acum te-a apucat febra cercetării? Caut mîine dimineaţă în Hütte şi-ţi telefonez. Noapte bună!

NEGULICI: Dacă e vorba de o situaţie urgentă, vi le-aş putea dicta eu. Oţel de fuziune normalizat. Modulul de elasticitate 20.000—21.500 kg/mm². Modul de tăiere 8.000—8.500 kg/mm². Rezistenţa la întindere 37—45 kg/mm². Rezistenţa la torsiune alternativă 11—14 kg/mm². Oţel de construcţie, normalizat, 20.000—21.500, 8.000—8.500, 52—64, 18—20. Oţel de resoarte, mangan-siliciu, călit, 20.000—21.500, 8.000—8.500, 90—135, 25—36. Oţel turnat, nealiat... Nu scrieţi? *(Moment de tăcere. Mateescu pare, pentru o clipă, dezorientat. Dar îşi revine.)*

MATEESCU: Asta nu e ştiinţă.

NEGULICI: Nu. E memorie.

MATEESCU: Ascultă, pasăre migratoare, de ce te-au dat afară de la Călan?

NEGULICI: Va să zică, mă cunoaşteţi!

MATEESCU: Nu ţi-am spus că te cunosc, te-am întrebat de ce te-au dat afară.

NEGULICI: Pentru că am avut o neînţelegere cu un inginer; el credea că vreau să frînez producţia şi eu îl credeam om cinstit. Ne-am înşelat şi unul şi celălalt.

MATEESCU: Ăsta-i motiv?

NEGULICI: Nu. Un pretext al directorului. Abia îl aştepta. Sesizasem la minister nişte nereguli ale domniei-sale, şi sesizarea i-a fost trimisă tot lui, spre rezolvare.

MATEESCU: De ce?

NEGULICI: De ce mă-ntrebaţi pe mine? Întrebaţi pe cine i-a trimis-o.

MATEESCU: Şi-ai tăcut?

NEGULICI: Nu. Dar n-am mai vorbit din uzină, ci de-afară.

MATEESCU: Cine-i directorul? Îi telefonez acum.

NEGULICI: Nu-i telefonaţi, că nu mai e...

MATEESCU: Deci, ai învins...

NEGULICI: Am învins, dar, între timp, mi s-a ocupat postul...

MATEESCU: La Reşiţa, acum cinci ani, ai bătut un muncitor în secţie.

NEGULICI: Mi-a venit beat în schimbul trei şi eu aveam nevoie de el treaz. Se bea mult, tovarăşe Mateescu...

MATEESCU: Ei, nu putem spune chiar aşa...

NEGULICI: De ce? De ce să nu spunem că se bea, cînd de fapt, se bea?

MATEESCU: A ieşit scandal?

NEGULICI: Mare. Două şedinţe şi-o plenară, cu critică şi autocritică. Pînă la urmă, comisia de judecată, foarte sensibilă, a hotărît desfacerea contractului meu.

MATEESCU: Puteai s-o ataci la tribunal.

NEGULICI: Ştiu. În termen de zece zile.

MATEESCU: Ai putut.

NEGULICI: Dar n-am vrut. Cînd am învăţat ingineria, am lipsit de la lecţia despre atacarea hotărîrilor prin tribunal.

MATEESCU: La Craiova te-ai încurcat cu soţia inginerului-şef.

NEGULICI: S-a îndrăgostit de mine. Îi plăcea mult să danseze, numai că eu habar n-aveam. Era destul de frumoasă, dar nu puteam s-o sufăr pentru că o chema Mimi. Am şi eu exigenţele mele...

MATEESCU: La Braşov era s-o păţeşti urît.

NEGULICI: Nu era să păţesc nimic. Pur şi simplu, m-am săturat şi mi-am dat demisia. Timp de aproape un an de zile n-a existat şedinţă, referat, material, analiză, fără să se amintească pentru a zecea, a douăsprezecea oară „Cazul Negulici". Trebuiau date cazuri concrete şi era singurul caz concret! Bine, tovarăşi, iertaţi-mă, am greşit o dată — mă judecaţi de douăzeci de ori? N-am omorît pe nimeni. Cînd dădea cineva o referinţă bună despre mine, şeful personalului îl întreba cu semnificaţie: „Dar lipsuri n-are, e un om perfect?" Şi mi-l punea pe gînduri pe bietul om pînă mă descria mai negru ca pe dracu. Unde-a văzut deşteptul ăla oameni perfecţi? Am spus o dată o glumă proastă într-un grup de prieteni. Mi-erau atît de prieteni încît n-au reţinut că a fost o glumă. Au reţinut numai că am spus-o. Mai tîrziu s-a dovedit că ironia era pe deplin îndreptăţită, iar persoana în cauză, pe seama căreia circula gluma, o merita. Dar cine şi-a mai adus aminte că exact acelaşi lucru îl spusese şi Alecu Negulici? Istoria s-a consumat.

MATEESCU: Şi-acum?

NEGULICI: Acum umblu după Istorie. Ea aleargă foarte repede, de patru luni de zile n-am reuşit s-o ajung din urmă.

MATEESCU: Degeaba, Negulici: nu te cred. Hai să vorbim cinstit, inginereşte: de ce ţii, neapărat, să lucrezi într-un institut de cercetări? Uite ziarul, e plin de oferte, există şi locuri unde au

www.cimec.ro

atîta nevoie de ingineri, încît nu se mai uită nimeni la referinţe. De ce nu încerci ?

NEGULICI : Cred că mi s-au uscat hainele. *(Începe să se îmbrace.)* Mi se pare că a stat şi ploaia. Vă mulţumesc că nu m-aţi dat afară şi că nu mi-aţi oferit capul dumneavoastră. Am eu unul şi mă doare cît pentru două. Noapte bună. *(Se îndreaptă spre uşă.)*

MATEESCU : Stai, Negulici ! Ai venit după un răspuns ?

NEGULICI : Şi l-am primit : să încerc în altă parte. Numai că eu nu vreau să încerc, ca la loterie, eu vreau să simt că sînt om şi nu referinţă ! Asta-mi lipseşte mie, tovarăşe Mateescu, că posturi de ingineri ştiu că se găsesc. Să ştiţi că în patru luni de zile n-am mai încercat nicăieri, mă interesează metalurgia fizică şi numai la institutul dumneavoastră pot lucra în această problemă ! Un salariu de inginer găsesc, dar eu nu vreau să fiu inginer-de-salariu !

MATEESCU . Uite ce e, Negulici — totuşi am citit numele dumitale undeva ! —, uite ce e, vreau să-ţi spun din capul locului : sînt absolut convins că referinţele pe care le-am primit despre dumneata sînt exacte. Nu poţi dovedi nimănui că, pălmuind pe cineva, ai realizat un act de civilizaţie. Nu se poate demonstra faţă de nimeni că adulterul dumitale nu a constituit decît o probă de desăvîrşită moralitate. Ceea ce este mult mai greu de înţeles însă, e faptul că ai putut să laşi, peste tot pe unde ai colindat, o impresie atît de proastă. Aşa, ca om ! Dumneata, în afara faptului că eşti un inginer foarte bun, eşti un monument de defecte, domnule ! Dumneata nu ai lipsuri, ai numai lipsuri. Eşti un fel de minus infinit, ceva de domeniul imaginaţiei.

NEGULICI : Am auzit, parcă, „inginer foarte bun" ! Asta nu scrie pe-acolo ?

MATEESCU : Ba scrie. Nu puteau să nu scrie.

NEGULICI *(sare)* : Deci, sînt un inginer...

MATEESCU *(întrerupe)* : Ssst ! Taci ! Asta-i o profesie, domnule, nu-i o calitate.

NEGULICI : Şi totuşi, exist.

MATEESCU : Existi ! Sigur că existi, din moment ce n-ai putut să dormi şi ai venit la mine în toiul nopţii pregătit sufleteşte să te dau afară. Sigur că existi, din moment ce ai trecut cu zece la Negrescu ! Sigur că existi, din moment ce nu-ţi place o femeie pentru că o cheamă Mimi...

NEGULICI : Micile mele exigenţe.

MATEESCU : Bine, dar în clipa în care începi să existi dumneata, se-ncurcă toate lucrurile ! Prin urmare, a apărut o defecţiune, o fisură mică, undeva, în modul de a cunoaşte şi a aprecia un om ! Să nu crezi că nutresc vreo simpatie deosebită pentru dumneata, sau că m-a emoţionat curajul dumitale de a fi articulat cuvintele „e o porcărie". Dacă-mi bat capul să aflu adevărul întreg, o fac numai pentru fericirea mea personală ! *(Negulici îşi priveşte ceasul de la mînă.)* Sigur că-i tîrziu, te uiţi la ceas în mod inutil ! A fost tîrziu chiar de la-nceput !

NEGULICI : Vă rog să mă iertaţi...

MATEESCU : Uşor de spus ! Mîine-i duminică, sînt singur acasă, mă pregătisem pentru pescuit, am şi eu dreptul să fiu mistuit de marile pasiuni contemporane, nu ?

NEGULICI : Şi eu ?...

MATEESCU : Ai răbdare !

NEGULICI : Am una.

MATEESCU : Puţin ! Dumitale ţi-ar trebui o mie de răbdări ! Iar dacă nu poţi dormi, fă ceva, plimbă-te, citeşte, numără stelele !

NEGULICI : Mulţumesc. *(Îşi ia umbrela şi se îndreaptă spre uşă, abătut.)* Voi folosi, întocmai, sfaturile primite. Noapte bună. *(Iese.)*

(Mateescu îşi adună de pe birou şi de pe fotolii instrumentele de pescuit. Gesturile lui, încete, încărcate de o anumită duioşie în relaţiile cu beţele de trestie subţiri, ascund regretul pescarului de duminică, *pus în situaţia de a-şi amîna prinderea şi norocul pentru altă dată. El îşi aşază, ordonat, ustensilele în dulap, şi tocmai în clipa aceea se aude, cu stridenţă, soneria de la intrare. Mateescu deschide şi în casă îşi face apariţia inginerul Cociaşu, care locuieşte în aceeaşi casă, cu un etaj mai sus.)*

COCIAŞU : Bună seara. Mi-am închipuit că încă nu dormi şi am sunat. Deranjez ?

MATEESCU : Lasă protocolul. Stai jos.

COCIAŞU : Soţia nu-i acasă ?

MATEESCU : Nu. Umblă, cum o ştii. Tot n-are ce face. În excursii, timpul trece parcă mai uşor. Acum e pe munte, la Predeal. Trei zile pe lună stă acasă, iar restul timpului se plimbă.

COCIAŞU : Şi ? Nu te plictiseşti ?

MATEESCU : Nu. Trei zile trec uşor. Ce bei ?

COCIAŞU : Nimic. Sau, cel mult, coniac.

(Mateescu îi toarnă.)

MATEESCU : Iei o gustare ?

www.cimec.ro

COCIAȘU : Nu, mulțumesc. Știi doar că eu dimineața mănînc ca un rege, la prînz ca un prinț și seara ca un cerșetor.

MATEESCU : Să-ți fac o cafea ?

COCIAȘU : Nu. Vreau să dorm.

MATEESCU : Și de ce nu încerci ?

COCIAȘU : Pentru că nu pot.

MATEESCU : Ce ți-a venit să-mi ceri la telefon cifrele de elasticitate și rezistență pentru oțel ? Lucrai ?

COCIAȘU : Nu. Calculam niște parametri inutili.

MATEESCU : Pentru cine ?

COCIAȘU : Pentru nimeni. Voiam să văd dacă mai știu să fiu inginer. De cînd am fost transferat în minister, mai fac și cîte o oră de inginerie, acasă, pe cont propriu. Nu de alta, dar mai trece timpul. Foarte greu trece timpul, Mateescule.

MATEESCU : Pe dracu' ! Mie-mi lipsește o săptămînă în fiecare zi.

COCIAȘU : Și ce-ai face cu ea ?

MATEESCU : Aș înghiți-o de nici nu s-ar vedea.

COCIAȘU : Tu mai ai, poate, dantura tare. A mea s-a cam uzat. Vine o vîrstă cînd săptămînile nu se mai înghit. Se digeră greu și încet. Știi unde am fost azi după-masă ?

MATEESCU : Te văd prost dispus : la cinema.

COCIAȘU : Nu, am fost la o înmormîntare. E trist, dar trece timpul. Era un vecin foarte cumsecade, abia s-a mutat, nu l-ai cunoscut. Avea rude, prieteni. O soră bătrînă, un cumnat bolnav de reumatism articular cronic... Îl iubeau toți. Și totuși... A muncit toată viața, mai avea foarte puțin pînă la pensie și n-a apucat să se odihnească decît douăzeci și una de zile pe an, conform concediului legal...

MATEESCU : Lasă, oprește-te, nu te surmena. Să-ți mai torn ? *(Gest.)*

COCIAȘU *(gest de negație)* : Iartă-mă, am impresia că ți-am îndrugat numai prostii...

MATEESCU *(drăguț)* : I se poate întîmpla oricui...

COCIAȘU *(se ridică să plece)* : Hai, culcă-te. Noapte bună. *(Spre ușă.)* A, voiam să te întreb dacă n-ai cumva din întîmplare ultimul număr din „Studii de metalurgie". *(Mateescu rămîne pe gînduri, aproape stupefiat.)* A apărut articolul unui fost coleg de facultate și luni e vorba să treacă pe la mine. N-aș vrea să-i par incult...

MATEESCU *(sărit)* : Gata, am găsit !

COCIAȘU : Ce-ai găsit ?

MATEESCU *(lovindu-se cu palma peste frunte)* : Îmi bat capul de-o oră întreagă să-mi amintesc unde-a apărut ! *(Caută în bibliotecă, înfrigurat. !)* Nu, nu-i aici ! E sus ! *(Aleargă pe scară, sărind treptele din trei în trei.)*

COCIAȘU : Stai, Mateescule ! Ce-ai găsit ? Stai puțin ! *(Se resemnează, așezîndu-se într-un fotoliu. Dar sună telefonul. Cociașu răspunde.)* Da... Nu, nu e Tase Mateescu... Ba da. Aveți să-i comunicați ceva ?... Nu. Nu poate. *(Închide. Coboară Mateescu, exploziv, fluturînd o broșură, într-un amestec de entuziasm și bucurie.)*

MATEESCU : Eram sigur ! Ai văzut ? !

COCIAȘU : Ce să văd ?

MATEESCU : Puteam să pun mîna-n foc că am citit undeva numele lui !

COCIAȘU *(încă nedumerit)* : Numele cui ?

MATEESCU : Uite-aici ! „Studii de metalurgie", fascicola IX, pagina 623 ! Știi cum se numește structura care se obține la tratamentul termic al oțelului MoCN 0,6 ?

COCIAȘU : Cum ?

MATEESCU : Efectul Negulici ! *(Tresărire evidentă la Cociașu.)*

COCIAȘU : Și ce ? Putea fi și efectul Popescu !

MATEESCU : Dar e Negulici ! Mi se pare foarte important !

COCIAȘU : Mie, nu ! Te-a căutat o voce la telefon.

MATEESCU : Ce, a înnebunit ? Acum ?

COCIAȘU : Adineauri.

MATEESCU : Cine era ?

COCIAȘU : Nu știu.

MATEESCU Ce-a spus ?

COCIAȘU : N-am înțeles. Cred că era o farsă. Deși a întrebat de dumneata. Dacă ții neapărat, îți pot reda convorbirea.

MATEESCU : Te rog.

COCIAȘU : Am ridicat receptorul : „Da. — Tovarășul Tase Mateescu ? — Nu, nu e Tase Mateescu. — Nu-i acasă ? — Ba da. Aveți să-i comunicați ceva ? — Nimic. Am vrut numai să-l întreb dacă poate dormi. — Nu, nu poate. — Mulțumesc". Și a închis. O farsă stupidă ! Ai înțeles ceva ?

MATEESCU : Totul ! Ascultă, Cociașule...

COCIAȘU : Ascult cu foarte multă greutate. Mi s-a făcut somn.

MATEESCU : Ascultă, trebuie să fac tot posibilul ca, în cel mai scurt timp, să aflu adevărul despre un om în care cred foarte puțini oameni ! Acest om este prost văzut, dar eu am impresia că, de fapt, nici n-a fost văzut. El merită poate o altă soartă, și eu trebuie să fiu acela care să fluier și să bat cu pumnul în

www.cimec.ro

masă și să strig că o merită! Mă ajuți?

COCIAȘU: Te ajut cu un sfat: lasă-te păgubaș, Mateescule! Te legi la cap degeaba.

MATEESCU: Mă leg că mă doare.

COCIAȘU: Figură de stil. Tu ai o meserie foarte bună. Lasă-i pe alții să se ocupe de soarta oamenilor. Nu poți fi și inginer și Dumnezeu în același timp.

MATEESCU: Eu pentru inginerul Negulici pun mîna-n foc!

COCIAȘU: Vezi să nu te arzi.

MATEESCU: Îl cunoști? *(Pauză.)*

COCIAȘU: Nu. Dar am mai cunoscut cîte un inginer din ăștia, care...

MATEESCU: Care ce?

COCIAȘU: Care te stîrnește, te face să-l iei în brațe, să riști, să te bați pentru el, pentru ca pînă la sfîrșit să constați că te-ai bătut de pomană! Individul era o nulitate! Un zero! Un nimic!

MATEESCU: Nu e cazul lui Negulici.

COCIAȘU: De unde știi?

MATEESCU: Dar dumneata de unde știi că e? Eu cel puțin vreau să aflu!

COCIAȘU *(calm)*: Hai, culcă-te, Mateescule. Te mai gîndești mîine dimineață. Acum poate ești obosit și oboseala asta te îndeamnă la unele elanuri inutile. Sînt destui ingineri care-și închipuie că sînt nedreptățiți, ce ți-a venit să te oprești tocmai la ăsta? Vrei să-ți ridici lumea în cap, să te agiți, să te bați... Cu cine te bați, Mateescule? Cine are ceva, în mod special, cu inginerașul ăsta al tău?

MATEESCU: Hai, du-te sus, Cociașule. Scutește-mă de tentația pe care o am de a-ți arunca cu un scaun în cap.

COCIAȘU: Eu vreau să te ajut.

MATEESCU: Și eu! Te ajut să-ți vie mintea!

COCIAȘU: Cu scaunul?

MATEESCU: Lemn la lemn.

COCIAȘU: Mulțumesc.

MATEESCU: Noapte bună.

COCIAȘU: Nu, nu plec! Mi-ai cerut ajutorul, ți-l dau! Mă bat alături de tine.

MATEESCU: Nu ți-e somn?

COCIAȘU: Nu. Mi-a trecut.

MATEESCU: Bine! Atunci începem! Mi-a venit o idee, destul de trăsnită, recunosc, dar dac-am pune-o în practică, amîndoi, în 24 de ore îi pot răspunde cu fruntea sus! Ne batem pentru un om, Cociașule! *(Scoate din servietă.)* Uite, am aici adresele unor oameni care-l cunosc... Ia uite, coincidența dracului, e și un Cociașu... Ți-o fi rudă?

COCIAȘU: Nu știu... Cred că nu.

MATEESCU: În sfîrșit, întîi telefonez, ca să nu pierdem timpul, și, pe urmă, îți explic totul.

COCIAȘU: Nu-i nevoie chiar totul....

MATEESCU: Ba da, ca să înțelegi măcar un sfert! *(Formează două cifre la telefon.)* Iartă-mă, domnișoară, am în fața mea un ceas de perete care merge foarte exact, văd că e ora două noaptea și știu că la această oră oamenii civilizați dorm. Nu sînt beat și nici nu vreau să fac farse tîmpite nimănui. Nu am ieșit de nicăieri, judec perfect sănătos și conștient. Primește-mi cu cea mai mare urgență șapte telegrame și ai încredere cînd îți mărturisesc că, dacă le-aș trimite mîine dimineață, ar fi prea tîrziu!

COCIAȘU *(întrerupe)*: Totuși, poate că te aprinzi din nou și eu sînt acela care trebuie să te opresc. De ce faci toate astea, Mateescule? Întrerupe o clipă comanda, înainte de a o face în mod inutil, și înainte de a-mi da orice fel de explicație, spune-mi: de ce?

MATEESCU: Ți-am mai spus, pentru că trebuie să răspund unui om. Și nu am dreptul să greșesc nici măcar cu o abatere de un milimetru. Aceasta este, după cum știi, un termen tehnic; esențial este faptul că nu am dreptul să greșesc. Trebuie să spun „da" dacă este „da" cu adevărat, și „nu", dacă, într-adevăr, este „nu"! *(La telefon.)* Scuză-mă, domnișoară, Continuăm!

CORTINA

www.cimec.ro

Același decor. A doua zi, după-amiază, tîrziu. Mateescu, fără haină, se plimbă cam încurcat prin cameră. Într-un fotoliu, abia venită, Mimi Arginteanu, 25 de ani, drăguță, cochetă, îl urmărește cu un aer puțin amuzat.

MIMI : Dacă stau să mă gîndesc bine, mi se pare total lipsit de gust faptul că arde o lampă pe un birou la care nu lucrează nimeni.

MATEESCU *(stinge)* : Poftim. Gustul a fost reparat.

MIMI : Și nu te mai plimba, te rog ! N-am făcut aproape trei sute de kilometri, închipuie-ți, pentru că muream să admir promenada dumitale ! Ai, pe deasupra, un mers oribil, parc-ai înota !

MATEESCU : Înot foarte prost.

MIMI : Se vede, după mers ! N-ai de gînd să te așezi ?

MATEESCU : Ba da. *(Se așază.)*

MIMI : Văd că ești puțin încurcat, și în sinea mea recunosc că mi-ar fi foarte dificil să mă aflu în situația dumitale. Trebuie, inevitabil, să-mi răspunzi : pentru ce m-ai chemat ?

MATEESCU *(tace cu desăvîrșire).*

MIMI : Tăcere. Auzul nu mai funcționează, iar cuvintele și-au pierdut brusc proprietatea de a comunica. Repet întrebarea.

MATEESCU : Inutil. Mi se pare mai puțin curios faptul că eu te-am chemat, decît acela că dumneata ai venit. De ce-ai venit ?

MIMI : Scuză-mă, acum eu întreb.

MATEESCU : Și eu. Întrebăm amîndoi.

MIMI : Nu știu dac-ai să-nțelegi, a fost singura telegramă pe care am primit-o în ultimii patru ani. În vraful de corespondență care sosește zilnic pe numele soțului meu, azi dimineață s-a rătăcit o telegramă pentru mine.

MATEESCU : Și nu te-ai întrebat nici măcar cine dracu-o fi Tase Mateescu, care ți-a trimis-o ?

MIMI : Închipuie-ți că nu. Am plecat, pur și simplu, la gară. Hai, nu te îngrijora, iau asupra mea tot procentul de aventură al acestei călătorii. Iată-mă. Am venit, descurcă-te.

MATEESCU : Aș dori să te previn, pentru înlăturarea oricăror confuzii, că nu e vorba de o chestiune de amor.

MIMI : Mi-am închipuit, amorul nu se face prin telegrame telefonate. Iar figura dumitale nu-mi inspiră suficientă încredere : recunoaște că ești atît de fricos încît n-ai avea niciodată curajul să faci curte unei femei căsătorite.

MATEESCU : Depinde.

MIMI : Nu depinde de nimic ! Ți-ai menaja pielea, cum fac toți bărbații. Nu te-ai întreba nici un moment ce i se poate întîmpla ei, ci dumitale. Ai ceva de băut ?

MATEESCU : Cafea, citronadă, suc de ananas...

MIMI : Băuturi pentru bărbați ! În casa asta superbă nu se poate găsi o sticlă de coniac ? Nu vine niciodată o femeie în vizită la dumneata ? Sau obișnuiești să le chemi numai cu telegrame...

MATEESCU : Numai așa.

MIMI : Ai o țigară ?

MATEESCU : Nu.

MIMI : Mă așteptam. Viciile te ocolesc cu o perseverență care mă face să urlu.

MATEESCU : Poftim : urlă. Urechea mea va asculta cu plăcere. *(Se aude puternic soneria de la intrare.)*

MIMI : Sună cineva !

(Mateescu iese. Se întoarce peste cîteva secunde.)

MATEESCU : Nimeni. Nu e nimeni.

MIMI : Cum, nu e ? Mi-a promis că nu se mișcă din ușă !

MATEESCU : Cine ?

MIMI : Cineva !

MATEESCU : S-a mișcat.

MIMI : Lasul !

MATEESCU : Care laș ?

MIMI : Un laș ! Tovarășe Mateescu, am pus o întrebare la care aștept răspuns !

MATEESCU : Uite ce e, stai jos și nu mai întreba nimic. Aici eu întreb, am deranjat în toiul nopții o telefonistă, șase telegrafiști, cinci diriginți de poștă și șapte poștași de serviciu, am pus pe jăratic 18 persoane, totul pentru a-mi cîștiga dreptul de a pune întrebări !

MIMI : Ce autoritate reprezinți dumneata ?

MATEESCU : Soarta unui om ! Autoritate sfîntă ! Și cum atît dumneata cît și eu recunoaștem, să zicem, că *soarta* nu există, mă simt obligat să cunosc tot ceea ce există. E vorba despre inginerul Alecu Negulici.

MIMI : Aha ! Nu m-am așteptat ! Ce surpriză !

MATEESCU : Neplăcută ! Neplăcută surpriză ! El este în momentul de față foarte nenorocit, de patru luni de zile nu a semnat nici un stat de salarii și duce în spinare niște recomandări mizerabile, în fața cărora orice director de instituție ar ezita să-l angajeze.

www.cimec.ro

MIMI : Bine-ar face, nu l-aş angaja nici măcar dac-ar fi singurul inginer din România !
MATEESCU : Cum ?
MIMI : Cum ai auzit ! Om de nimic !
MATEESCU : Nimicul ăsta te-a iubit !
MIMI : Şi încă mult ! Mult interes — multă dragoste ! Domnilor care-aţi avut încurcături înainte de a veni la Craiova ! Iubiţi-o pe Mimi, şi se uită tot ! Tineri intelectuali ! O carte bună, un film interesant, o discuţie pasionantă ! Numai Mimi vă poate oferi în mod gratuit această destindere ! Iubiţi-o pe Mimi, oameni de cultură ! Tinere genii tehnice ! O ascensiune rapidă, un salariu frumos, o viaţă fericită ! Linişte absolută şi lipsită de riscuri. Iubiţi-o pe Mimi, şi nu veţi avea dureri de cap !
MATEESCU : Iartă-mă, dumneata nu reprezinţi nimic !
MIMI : Reprezintă soţul meu. Şi recunoaşte că acest nimic, cu care am avut onoarea să mă defineşti sintetic, constituie calea cea mai sigură pentru a ajunge la el. Relaţiile cu inginerul-şef al uzinei nu sînt niciodată de lepădat. Şi cu toate că concepţiile dumitale resping cu vehemenţă acest lucru, mai există şi oameni care socotesc că merită să te sacrifici îndrăgostindu-te de o femeie, pentru a creşte şi a te dezvolta din punct de vedere profesional. *(Se aude, din nou, soneria de la intrare.)*
MIMI : Sună.
MATEESCU : Am auzit.

(Mateescu iese, apoi se întoarce peste cîteva secunde.)

MATEESCU : Nimeni. N-a sunat nimeni.
MIMI : Aha, s-a întors, ticălosul.
MATEESCU : Care ticălos ?
MIMI : Un ticălos ! N-a avut curajul să fugă !
MATEESCU : Dar nici să rămînă.
MIMI : Nici o grijă, pun eu mîna pe el ! Îl rup în bucăţele !
MATEESCU : Ce faci ?
MIMI : Îl rup !
MATEESCU : Pe cine ?
MIMI : Pe individ ! Pe laş ! Dac-a venit pînă la uşă, să intre !
MATEESCU : Cine, domnişoară ?
MIMI : Unul Pompiliu Grigorescu.
MATEESCU *(tresărit)* : Îl am pe listă, l-am chemat !
MIMI : Ştiu. Mi-a arătat telegrama, în tren, dîrdîind de frică, deşi el e bărbat şi eu femeie, şi cu toate că ne-am văzut pentru prima oară. Am stabilit imediat coincidenţa : eram chemaţi amîndoi, în acelaşi mod misterios, la aceeaşi adresă necunoscută. Numai că eu am intrat, iar el nu.
MATEESCU : Dacă e atît de fricos, de ce-a plecat de-acasă ?
MIMI : Pentru că atunci cînd eşti chemat la Bucureşti, se poate să primeşti şi o medalie.
MATEESCU : Atunci de ce n-a intrat ?
MIMI : Pentru că se poate şi să n-o primeşti. În definitiv, din semnătura dumitale, „director general Mateescu", se poate înţelege fie „director general", fie „Mateescu".
MATEESCU : Şi fricosul ?
MIMI : Fricosul nu-nţelege nimic. El se sperie şi de una şi de alta. Dar află că nu mă las pînă nu i-o spun în faţă. Cît despre dumneata, ascultă, tovarăşe Mateescu : lasă-te păgubaş. Dacă sînteţi cumva rude, sau dacă ai o mare obligaţie faţă de inginerul Negulici, închide ochii şi angajează-l. Dacă nu, nu merită. Fii puţin mai atent. El măsoară totul cu metrul propriului său interes, şi poate că pe dumneata tot aşa te-a măsurat. Nu reprezinţi decît 181 centimetri de interes ! Ascultă-mă pe mine şi renunţă. Ştiu din experienţă cît e de trist să scormoneşti după aur şi să nu găseşti decît nisip !

(Se aude soneria de la intrare.)

MATEESCU : Iar !
MIMI : De data asta deschid eu ! *(Ţîşneşte spre uşă. Apoi, întorcîndu-se imediat.)* Iar a fugit ! Plec după el ! Îl aduc eu aici, mizerabilul ! *(Se îmbracă repede.)*
MATEESCU *(bărbat)* : Vin cu dumneata ! Nu te las singură ! *(Se îmbracă repede.)*
MIMI : Fii liniştit, nu-i fac nimic ! *(Iese.)*

(Mateescu rămîne cîteva clipe singur. Soneria de la intrare. El deschide uşa uşor şi intră, precipitat, Costache Greavu, 22 de ani, cam bolovănos şi răstit, dar băiat simpatic.)

GREAVU *(intrînd)* : Bună seara.
MATEESCU : Bună seara.
GREAVU : Aici locuieşte tovarăşul director general nea Tase Mateescu ?
MATEESCU : Aici.
GREAVU : Am fost chemat cu telegramă.

(O scoate din buzunar, despăturind-o.)

MATEESCU : Ştiu. Eu te-am chemat.
GREAVU : Bine bre, nea Tase, tocmai duminica ţi-ai găsit şi dumneata să mă chemi ? Nu mi-e c-am pierdut meciul, dar pierd fata !
MATEESCU : Cum o pierzi ?
GREAVU : O invită celălalt. Cum simte c-am plecat puţin din localitate, gata !

www.cimec.ro

îi cumpără fursecuri, o invită la cinema, o pune pe ea să tragă la loz în plic, cică mîna ei e norocoasă, şi uite-aşa, cu chestii din astea, începe să moară fata după el ! Îşi aduce şi ea aminte, vrînd-nevrînd, că lui Costică Greavu nu-i plac fursecurile, că la cinematograf se uită la film şi nu la fată, şi că nu poate să sufere *(repede, ca o reclamă parodiată)* „sistemul loz în plic, care asigură participanţilor numai în schimbul sumei de trei lei, cîştiguri frumoase !" Zău, nea Tase, uite ce mi-ai făcut ! Pierd fata !

MATEESCU : Decît fată cu „loz în plic", mai bine fără.

GREAVU : E, ce ştii dumneata ? ! E frumoasă ca focul şi are suflet de aur, mînca-i-aş sufletul, că dac-o prind cu sfrijitul ăla, o omor, nea Tase !

MATEESCU : De unde mă cunoşti ?

GREAVU : De nicăieri.

MATEESCU : Atunci de ce-mi spui „nea Tase" ?

GREAVU : Pentru că aşa scrie aici, în telegramă. Cum să spun, „Tovarăşu' Tase" ? Prea sună ca la restaurant. *(Se uită prin casă.)* Eee, nu stai rău !

MATEESCU : Modest...

GREAVU : Modest, cu scară interioară ? Ce mai faci, nea Tase ?

MATEESCU : Bine, Costică.

GREAVU : Ai mai îmbătrînit puţin.

MATEESCU : Da. Dar de unde ştii ?

GREAVU : Îmi închipui. Imposibil ca omul să nu îmbătrînească.

MATEESCU : Tu ce mai faci ?

GREAVU : Bine, nea Tase. Cu treaba şi cu fata.

MATEESCU : Pot să te rog ceva ?

GREAVU : Roagă-mă, nea Tase.

MATEESCU : Nu-mi mai spune „nea Tase". Nu-mi place.

GREAVU : Bine, nea Tase, s-a făcut. Mie mi-e perfect egal. Cum preferaţi ? „Tovarăşul director general" ?

MATEESCU : Doamne fereşte ! Am eu aşa o figură ?

GREAVU : Nu prea...

MATEESCU : Atunci ? Ascultă, Costică, nu te interesează pentru ce te-am chemat ?

GREAVU : Cum să nu mă intereseze ? Ce, sînt prost ? ! Păi, ce crezi matale, dacă nu mă interesa, veneam ? Lăsam fata ?

MATEESCU : Atunci de ce nu-ntrebi ?

GREAVU : Ce să întreb ?

MATEESCU : De ce te-am chemat.

GREAVU : Aflu eu, nici o grijă. Nu m-o fi chemat el, tovarăşul Tase Mateescu, duminică în amiaza mare, aşa, fără nici un scop ! Poate că are nevoie omul de mine.

MATEESCU : Are !

GREAVU : Are — am venit, gata ! Nu se mai discută.

MATEESCU : Dar nici nu ştii cine e tovarăşul ăsta !

GREAVU : Cine-o fi ! Ce-mi pasă mie cine e ! Nevoia-i nevoie ! Şi-o fi bătut capul, s-o fi gîndit omul, şi pînă la urmă şi-a spus : în problema asta numai Costică Greavu de la Reşiţa mă poate ajuta ! Şi caută-l, şi dă-i telegramă, şi cheamă-l urgent. Se făcea să nu vin ? Spune matale, nea Tase. Ce, dacă te chema cineva pe matale, nu veneai ? Să stau, să-i scriu o scrisoare, că cum, că de ce, că pentru ce, că cine e ? M-am urcat în tren, l-am schimbat unde trebuia, că n-aveam legătură directă, şi iată-mă-s. Fată, dac-o fi şi-o fi, mai găsesc eu. Dar nu cred eu c-o fi. Esenţialul este că tovarăşul Tase Mateescu are nevoie de mine. Restul se rezolvă.

MATEESCU : Măi Costică, tu eşti o **forţă !**

GREAVU : Păi, ce, ne jucăm, nea Tase ? Îi tragem toată ziua cu „tovarăşe", şi cînd e vorba să dăm dovadă de tovărăşie, ne-ntoarcem cu spatele şi spunem „pardon" ? ! Se poate să primesc eu o telegramă, de la oricine-ar fi, şi de oriunde, din orice colţ de ţară, şi să mă prefac că n-am primit-o ? Păi mi-ar fi, în primul rînd, ruşine de Poştă !

MATEESCU : Ia loc.

GREAVU : Iau. *(Se aşază.)*

MATEESCU : Bei ceva ?

GREAVU : Numai dacă insişti.

MATEESCU : Insist.

GREAVU : Atunci beau. Care-i problema ?

MATEESCU : Ai răbdare. *(Îi toarnă.)*

GREAVU : Am. *(Dă să bea.)* Hai noroc! Nu ciocneşti cu mine ?

MATEESCU *(îşi toarnă)* : Ba da. Noroc ! *(Ciocnesc.)*

GREAVU *(după ce a băut)* : Ei ? Care-i baiul ?

MATEESCU : Te-am chemat să-mi spui ce fel de om e inginerul Alecu Negulici.

GREAVU *(alt om)* : Gata, am plecat ! *(Dă să plece.)*

MATEESCU : Stai, Greavule !

GREAVU : Nu ! Despre ăsta nu discut nimic, că nu merită ! Atîta doar că are o labă de urs, fir-ar al dracului !

MATEESCU : Erai băut.

GREAVU : Nu din banii lui ! La mine nici tata n-a ridicat mîna, cît mi-e

www.cimec.ro

el de tată ! Ce face ? *(Moment de tăcere. Greavu repetă.)* Ce face ?

MATEESCU : Foame.

GREAVU : Bine face ! Uite pentru ce mi-am stricat eu o duminică. La revedere ! *(Iese repede. Deschide uşa, dar, în prag, se împiedică de trupul mătăhălos, prăbuşit, al unui bărbat.)* Aoleu ! Vino repede, nea Tase !

MATEESCU : Ce s-a-ntîmplat ?

GREAVU : Vino !

(Se întorc amîndoi, transportînd, cu evidentă greutate, trupul inert găsit în prag, pe care îl depun într-un fotoliu.)

MATEESCU *(strigă, spre scară)* : Cociaşule ! Cociaşule !

COCIAŞU *(vine repede pe scară)* : Ce s-a-ntîmplat ?

MATEESCU : Lasă lecturile tehnice, şi vino ! *(Mult agitat.)* Treci la telefon şi cheamă Salvarea !

GREAVU : Eu ce să fac ?

MATEESCU : Nu ştiu ! Mă duc să anunţ Miliţia !

(Cociaşu formează intens şi repetat numărul de telefon, iar Mateescu îşi îmbracă fulgarinul în mare viteză, îndreptîndu-se spre uşă.)

BOZOCEA *(sare brusc din fotoliu, rîzînd)* : Staţi, mă, ce, voi aţi luat-o-n serios ? Formidabil ! *(Cei doi rămîn tablou.)* Ce vă uitaţi aşa, ce, n-are voie omul să glumească ? Hai, că v-am dus ! *(Rîde.)*

GREAVU *(îşi revine primul)* : Ptiu, fir-ar al dracului ăla care-o mai intra în casa asta ! Adio ! *(Iese.)*

MATEESCU *(intrigat, mînios, dar, în acelaşi timp, uşurat)* : Ufff...

BOZOCEA *(45 de ani, bărbat de viaţă, permanent cu o glumă proastă pe buze, dintr-un repertoriu de cîteva sute, pe care le cunoaşte şi, mai ales, le ţine minte)* : Mateescule ! *(Îl îmbrăţişează pe Cociaşu.)* Bine, mă, se poate de-atîta vreme să nu dai un semn de viaţă ? Stai să te văd mai bine. *(Îl priveşte.)* Ştii cum eşti ? Ne-schim-bat ! Şi doar au trecut cîţiva ani de cînd nu ne-am văzut ! Cîţi au trecut ? Cinci, opt, zece ?

MATEESCU *(îşi scoate fulgarinul)* : Habar n-am.

BOZOCEA *(cam dezorientat)* : Ce-i asta ?

COCIAŞU : El e Mateescu. Eu sînt altul.

BOZOCEA *(lui Mateescu)* : Bine, mă Tăsică, aşa dispare omul ? Nu tu o veste, nu tu o scrisoare, nu tu nimic ?

MATEESCU : Nimic.

BOZOCEA : Ţii minte ce chef i-am tras în noaptea aia la Braşov ? *(Lui Cociaşu.)* Domnule, ceva de nedescris !

MATEESCU : Nu. Am uitat.

BOZOCEA : A, păcat ! Eu ţin minte toate chefurile pe dinafară. Erai într-o deplasare de două zile şi mi te-a prezentat inginerul Ionaşcu. De el îţi aminteşti ?

MATEESCU : Da

BOZOCEA : Ei, eu sînt cel căruia i te-a prezentat. Doamne, ce chef ! Ce chef, Doamne ! Mi-ai plăcut, să ştii, Mateescule ! Ţi-am lăsat, mi se pare, şi cartea mea de vizită, mi-ai promis că-mi scrii !

MATEESCU : Ţi-am trimis o telegramă, m-am grăbit !

BOZOCEA : Dup' atîţia ani ! Dar nu-i nimic ! Dacă nu mă-nşel, telegrama asta înseamnă chef !

COCIAŞU : Nu se ştie. Se poate înşela oricine.

BOZOCEA : Oricine, dar nu Be-Be, adică Barbu Bozocea, adică eu ! Dacă m-aş înşela eu, jumătate din glumele care circulă în regiunea noastră n-ar mai avea nici un fel de haz ! Izvoarele de spirit — nu de spirt, domnule, acesta este un joc de cuvinte foarte ieftin — ar fi compromise ! Cantitatea de rîs pe cap de locuitor ar înregistra scăderi alarmante ! Ar circula zvonuri, vorbele ar trece din gură în gură, poate c-ar scrie şi-n ziare : Be-Be se înşeală ! Păi, ştii dumneata cine e Be-Be ? Ce reprezintă el pentru regiunea noastră ?

MATEESCU : Auzisem, în Franţa, de Brigitte Bardot...

BOZOCEA : Aia-i Bi-bi ! Altceva. Nu stă lîngă Be-Be ! N-are loc ! O ia vîntul ! Apropo, o ştii pe aia ?

MATEESCU : Care ?

BOZOCEA : Aia cu troleibuzul T. V. ! Formidabilă ! O doamnă circulă liniştită... o ştii ? Nu mă lăsa s-o spun dac-o ştii, că mă jigneşti. O ştii ?

MATEESCU : N-o ştiu.

BOZOCEA *(lui Cociaşu)* : Dumneata o ştii ?

COCIAŞU : Nu.

BOZOCEA : Slavă Domnului ! O doamnă circulă liniştită într-un troleibuz T.V. La un moment dat, duce mîna la piept şi începe să strige : „Săriţi ! Banii ! Mi-a furat banii ! Nemernicul ! Ticălosul ! Mi-a furat banii !" Taxatorul, liniştind-o cît de cît, o întreabă : „— Dar unde i-aţi ţinut ? — Unde să-i ţin ? Aici, la piept. — Şi n-aţi simţit nimic ? N-aţi simţit cînd vi i-a luat, cînd a umblat la ei ? — Ba da, am simţit totul. Dar îl credeam un om cinstit..." Bună, nu ?

COCIAŞU : Potrivită.

MATEESCU : Idioată.

www.cimec.ro

BOZOCEA : Colosală, domnule ! *(Se amuză grozav.)* În grupul meu de prieteni nu există glumă necunoscută. A avut grijă Be-Be de cultura tuturor. Stim toate glumele pe dinafară, le-am numerotat de la 1 la 400. Automatizare, cîştig de timp, voie-bună condensată ! Aici a lucrat capul lui Be-Be, adică al lui Barbu Bozocea, adică al meu ! O ştii pe aia cu capul ?

MATEESCU : O ştiu. Le ştiu pe toate, de la 1 la 400.

BOZOCEA *(încercare)* : 311 !

MATEESCU : Proastă. Se vinde poanta, ca brînza de vaci, prea repede.

BOZOCEA *(spre convingere)* : 265 !

MATEESCU . La asta nu-mi vine să schiţez nici măcar un zîmbet.

COCIAŞU (*ostentativ, sec)* : Ha ! Ha !

BOZOCEA *(ultima carte, înainte de admiraţie)* : Nici 163 ?

MATEESCU : A, nu... N-are poantă. Şi, pe urmă, e prea diluată. Pînă ajungi la chestia cu berbecul, te doare capul.

BOZOCEA : Formidabil, domnule !

MATEESCU : Măi Bozocea, eu pe astea pînă la 400 le-am fumat de mult. Luna viitoare se împlinesc cinci ani de cînd am început să le numerotez de la 400 în sus. Stai jos !

BOZOCEA : Mulţumesc.

COCIAŞU *(rol de gazdă)* : Un coniac ? O gustare ?

BOZOCEA : Gustare ? Asta mi-aduce aminte de aia cu cei doi canibali. O ştii ?

MATEESCU : Nu.

BOZOCEA : Nu trebuie să fii prea amabil ; dac-o ştii, spune-mi, că-ţi spun alta.

MATEESCU : N-o ştiu.

BOZOCEA : E grovază. Cică, doi canibali stau de vorbă la masă. „— Tu l-ai cunoscut pe tatăl meu ? — Da. — Şi cum ţi se părea ? Îţi plăcea ? — Foarte mult. Era un om foarte bun. — Ee, atunci mai ia o porţie". Bună, nu ?

MATEESCU : Sinistră.

BOZOCEA : Ce vorbeşti, dom'le ! E grozavă ! La ce oră-i petrecerea ?

MATEESCU : Care petrecere ?

BOZOCEA : Pentru care m-ai chemat. Doar nu m-ai chemat degeaba !

MATEESCU : Nu. Nu degeaba. Uite despre ce-i vorba : eu sînt directorul general al unui Institut de cercetări şi vreau să-l angajez pe inginerul Alecu Negulici. Îl cunoşti, nu ?

BOZOCEA : Nu cunosc nimic ! Pa, am întins-o !

COCIAŞU *(îl apucă de mînă)* : Stai puţin !

BOZOCEA : Nu stau deloc, cu ăsta iese tărăboi.

COCIAŞU : Nu cumva nu-i băiat bun ?

BOZOCEA : Bun de gură !

COCIAŞU : Cum asta ? Explică mai pe larg ! Dezvoltă puţin ideea.

BOZOCEA : Umblă cu bancuri, tovarăşe !

MATEESCU : Şi dumneata nu umbli ?

BOZOCEA : Ba da, dar el umblă cu din celelalte ! Era să iasă lată de tot ! M-am dus ! *(Se îndreaptă vertiginos spre uşă.)*

COCIAŞU : Stai !

BOZOCEA : Nu stau, să mă pici cu ceară ! Am nevastă şi doi copii ! Dacă ştiam la ce petrecere sînt chemat, stăteam acasă şi jucam table ! Pa ! *(Iese grăbit.)*

MATEESCU *(furios)* : Cale bătută...

COCIAŞU : Ai văzut cum s-a speriat cînd a auzit numele lui Negulici ? Parcă i-ai dat cu ceva în cap !

MATEESCU : Îl are pe conştiinţă.

COCIAŞU : Şi dacă nu-l are ? Bozocea ăsta nu se sperie de conştiinţă !

MATEESCU : Atunci, de cine ?

COCIAŞU : De Negulici.

MATEESCU : Sigur că da ! Nu mai poate gură-spartă ăsta, că ăla umblă cu bancuri !

COCIAŞU : Ce fel e vorba ! Iartă-mă că trebuie să-ţi amintesc, dar unii profită, ştii bine, de un înveliş glumeţ, pentru a strecura, pe ici, pe colo, lucruri foarte serioase. Vigilenţa pretinde...

MATEESCU : Să nu mă-nveţi dumneata ce pretinde vigilenţa !

COCIAŞU : Ba te-nvăţ !

MATEESCU : Refuz ! Ce dracu' putea să spună ?

COCIAŞU : Nu ştiu, dar putea ! Reaua intenţie găseşte întotdeauna cuvinte !

MATEESCU : Prostii !

COCIAŞU : Prostii, dar cu martor ! L-ai auzit pe Bozocea !

MATEESCU : Bozocea minte ! Nu-l cred !

COCIAŞU : Atunci de ce l-ai chemat ?

MATEESCU : Nu-l cunoşteam.

COCIAŞU : Şi crezi că acum îl cunoşti ?

MATEESCU : Da. Simt eu că-l cunosc.

COCIAŞU : Şi dacă simţi greşit ? Măi Mateescule, ascultă-mă pe mine şi nu te băga în încurcătura asta ! Nu vezi cu cine ai de-a face ? Lasă-i încolo pe toţi !

MATEESCU : Nu-i las.

COCIAŞU : Dumneata simţi, dar Bozocea ştie, cunoaşte, a văzut ! Gîndeşte-te, o să se întrebe toată lumea, şi-ţi garantez că la minister n-am să te pot ajuta cu

www.cimec.ro

nimic, ce interese a avut Mateescu să insiste pentru un asemenea om periculos ca Negulici? Ți se vor pune niște întrebări foarte penibile, la care va trebui să răspunzi...

MATEESCU *(urlat)*: Taci!

MIMI *(care a intrat pe nesimțite)*: Bună seara.

MATEESCU: Ai sunat?

MIMI: Nu. Ușa este deschisă. A, un domn pe care n-am avut plăcerea să-l cunosc.

MATEESCU: Da. Inginerul Cociașu. Faceți cunoștință. Mimi Arginteanu. *(Dau mîna.)*

MIMI: Am impresia că am întrerupt o discuție foarte amicală.

COCIAȘU: Exact. Tocmai îi dădeam un sfat prietenesc inginerului Mateescu.

MIMI: Și l-a primit?

COCIAȘU: O să-l primească. Întotdeauna sfaturile bune se primesc mai greu.

MATEESCU: Nu m-așteptam să te-ntorci singură, domnișoară.

MIMI: Ce să fac? L-am pierdut pe ticălos. Cred că a fugit cu un taxi. *(Îi privește pe cei doi.)* Nu păreți prea veseli astă-seară...

MATEESCU: De ce? Eu mă amuz grozav...

MIMI: Mai bine faceți-mi onoarea și uitați-vă puțin și la mine. Se spune c-aș fi o femeie drăguță.

COCIAȘU: La vîrsta mea mi-aș îngădui să vă spun că sînteți chiar frumoasă.

MATEESCU: Sincer să fiu, mult mai puțin decît mi-o închipuiam.

MIMI: De ce?

MATEESCU: A, nu te speria, nu din vina dumitale. Am un obicei prost, îmi închipui întotdeauna mai mult decît trebuie. Și pe urmă, cine ți-a spus?

MIMI: El. Negulici.

COCIAȘU: „Negulici"... al cîtelea?

MIMI: „Negulici", primul. „Negulici", singurul. Mă invita la dans — „Dansezi, Mimi?" —, îi plăcea să rostească numele meu, îmi făcea declarații de dragoste și pe urmă s-a purtat cum s-a purtat.

COCIAȘU: Cum s-a purtat?

MIMI: Mizerabil.

COCIAȘU: Fii atent, Mateescule! Alt martor!

MATEESCU: Martorul minte.

MIMI: Poftim?

MATEESCU: Am spus că minți!

MIMI: Mă jignești, tovarășe Mateescu.

MATEESCU: Iartă-mă, ar fi mult mai decent din partea mea să-ți spun că exagerezi sau că ocolești adevărul, dar dumneata minți, minți pe toată linia!

MIMI: De unde știi?

MATEESCU: Va să zică, știu! Uite de unde. Unu: nu Negulici te invita pe dumneata la dans, ci dumneata pe el.

COCIAȘU: E un amănunt, Mateescule, de ce te legi de amănunte?

MATEESCU: Pentru că Negulici habar n-are să danseze, se mișcă mai dizgrațios decît un elefant. Doi: era exclus să-i placă numele dumitale! Nu poate să-l sufere, îi vine să urle numai cînd îl aude. Trei: dacă Negulici a fost în stare să facă o declarație de dragoste dînd din picioare, în măsura doi a patra, eu îl înghit. Deci, cade și dragostea! Cade tot, nu mai rămîne nimic!

COCIAȘU *(izbucnește)*: Ipoteze!

MATEESCU: Poftim?

COCIAȘU: Ipoteze, am spus! Cum poți acuza în felul ăsta pe cineva?

MIMI: Și, pe urmă, dumneata presupui, dar eu cunosc! Am puterea să ridic în picioare tot ce-ai doborît la pămînt acum un minut. Unu: dansa prost, dar mă invita totuși la dans! Doi: nu-i plăcea numele meu, dar află că îl rostea cu încîntare! „Parcă mi se transformă silabele în muzică", spunea. Trei: nenorocirea nenorocirilor! Închipuie-ți, domnule, că acest om mi-a făcut o declarație de dragoste schimbîndu-și echilibrul de pe un picior pe celălalt și strivind fără milă, sub pași, un superb tango argentinean.

MATEESCU: Și ce-a făcut soția inginerului-șef?

MIMI: A dansat!

MATEESCU: Avea datoria să se oprească.

COCIAȘU: Avea dreptul să danseze!

MIMI: Să nu te atingi de dreptul ei, pentru că ai trăit prea puțin într-un oraș de provincie! Știi ce înseamnă asta? Te plictisești enorm, soțul nu dă pe-acasă decît rar și pentru foarte puțină vreme. Telefonul sună numai pentru el. Poștașul aduce corespondența numai pentru el. Cînd sună cineva la intrare, pe el îl caută! E un fel de singurătate, nu-ți lipsește nimic, nici confortul, nici banii, nici considerația, dar te simți singură, te trezești dimineața și te întrebi pentru ce te-ai trezit, pentru că, de fapt, n-ai nimic de făcut. Ești însurat, tovarășe Mateescu?

MATEESCU: Sînt!

MIMI: Cu ce se ocupă soția dumitale? E medic? Inginer? Arhitect?

COCIAȘU: Nu-i nimic! Casnică.

MIMI: Aha...

MATEESCU: Nu insinua, te rog, spune ce vrei să spui!

www.cimec.ro

MIMI: Voiam să spun că ea ar înțelege mult mai ușor starea mea de spirit decît dumneata.

MATEESCU: Eu s-ar putea să fiu tîmpit, ești în casa mea și datoria de gazdă mă obligă să nu te contrazic decît dacă este neapărată nevoie — și este! —, dar pentru Negulici sînt în stare să mă bat cu oricine! E un inginer excepțional, o fire energică, o inteligență sclipitoare.

MIMI: Păcat că toate aceste calități extraordinare s-au adunat totuși în trupul unui singur om. Cutremură-te, tovarășe Mateescu: omul mi-a cedat!

MATEESCU: A vrut să scape.

COCIAȘU: A vrut să se vîndă la un preț cît mai ridicat! Ce dracu'?! Nu mai calculați oamenii fără a ține seama de faptul că și ei calculează.

MIMI: Cum îți închipui dumneata că inginerul Negulici a devenit peste noapte inteligența tehnică numărul unu a uzinei, colaboratorul cel mai apropiat al inginerului-șef? El, care se speria și de umbra lui, s-a trezit dintr-o dată un om puternic, despre care nimeni nu mai avea curajul să-și amintească nici un fel de incident neplăcut?! Cu acest preț l-am cumpărat, tovarășe Mateescu, și recunoaște că nu m-am zgîrcit, l-am plătit bine.

MATEESCU: L-ai plătit! L-ai cumpărat! Pariez că în gîndul dumitale te-ai și tocmit! Parc-ai avea de-a face cu zarzavat și nu cu un om!

MIMI: Omul s-a oprit la prima pietricică de răspundere care i-a ieșit în cale și-a uitat tot ce-am făcut pentru el.

MATEESCU: Nu ți-a cerut nimic.

MIMI: Dar a primit! Eram gata să părăsesc totul, și soț, și casă, și situația pe care o aveam, și expresia aceea „doamna inginer-șef", care poate încînta atît de ușor urechea unei femei. Mi-am înghesuit viața în două geamantane, și la ora 6 dimineața, așa cum stabilisem, eram în restaurantul gării, gata de drum. Nu l-am întrebat nici unde plecăm, nici unde vom locui, nici dacă vom avea încălzire centrală sau apă caldă în permanență. Plecam pe un șantier, unde confortul nu se poate spune că ar fi absolut. M-am oferit întreagă, simplu, necondiționat! N-am întîrziat un singur minut, la 6 fix am fost la gară!

COCIAȘU: Și?

MIMI *(după o pauză)*: Negulici plecase cu trenul de cinci. Nu l-am mai văzut niciodată.

MATEESCU: Poate că tocmai un spirit de răspundere l-a făcut să plece.

COCIAȘU: Sigur că da, s-a sacrificat, săracul! Las-o-ncurcată, Mateescule, că n-o descurci nici cu răspunderea.

MIMI: Răspunderea era la ora 6, nu la 5! Dac-am hotărît să plecăm, trebuia să fi plecat împreună! Dar el a fugit. Singur, ca un laș!

MATEESCU: Profiți, am senzația, de faptul că în acest moment nu pot controla nimic. Ai trecut într-o singură secundă, sau într-un minut, cantitatea incomensurabilă de vinovăție care trebuia să se prăbușească — tone de vinovăție! — deasupra propriului și frumosului dumitale cap, pe umerii lui Alecu Negulici.

www.cimec.ro

(Se aude, brusc, un zgomot. În ușă, inginerul Negulici a scăpat umbrela din mîini.)

NEGULICI: Vă rog să mă iertați. N-aș fi ascultat din ușă convorbirea dacă n-aș fi auzit, la un moment dat, numele meu.

MATEESCU: Negulici!

NEGULICI: Am trecut prin fața casei și n-am avut puterea să rezist. Am intrat.

MATEESCU: Ai intrat la timp! Uite, înainte de orice, spune-i acestei domnișoare să nu mai născocească prostii despre dumneata!

NEGULICI: I-aș spune cu plăcere. Dar n-a născocit nimic.

MATEESCU: Spune-i să-și vadă de casă și de soțul ei.

NEGULICI: I-aș spune în mod inutil. E o soție bună.

MATEESCU: Nu știu, Negulici, spune-i ceva, reproșează-i ceva, nu ai nimic să-i reproșezi?

NEGULICI: Absolut nimic.

MATEESCU: Nu face pe cavalerul în fața ei, în momentul ăsta am mare nevoie de dumneata, uite, nu mai avem decît o singură șansă: spune-i te rog tare, chiar răstit dacă se poate, că inginerul Negulici n-a fost niciodată laș, că el poartă toată răspunderea întîlnirilor sale, chiar și a celor din restaurantul gării! *(Negulici tace.)* De ce taci? *(Negulici tace în continuare.)* Hai, spune-i c-a mințit! Spune-i că n-ai plecat singur, cu o oră înaintea ei! *(Tăcere.)* De ce taci, Negulici?

NEGULICI: Tac, pentru că, în dimineața aceea, tovarășe Mateescu, deși i-am promis că vom pleca împreună, la ora șase, m-a părăsit curajul în ultimul moment și am plecat, singur, cu trenul de cinci. *(Pauză.)*

MIMI: Tovarășe Mateescu, vreau să-ți cer ceva...

MATEESCU: Poftim, ai cîștigat, e dreptul dumitale. Cere-mi să-mi retrag cuvintele, epitetele, insultele! Le retrag! Cere-mi să recunosc în mod public că m-am purtat cu dumneata ca un bădăran! Recunosc! Cere-mi să-mi măsor cu mai multă zgîrcenie prețuirea pentru inginerul Negulici! Mi-o măsor! Cere-mi...

MIMI: A, nu, tovarășe Mateescu. Cred că m-ai înțeles puțin greșit. Nu mă interesează absolut nici una din satisfacțiile pe care mi le oferi. Voiam numai să-ți cer, întrucît s-a făcut destul de tîrziu, să mă conduci pînă la gară...

Se îndreaptă cu demnitate spre ieșire în timp ce cade

CORTINA

ACTUL AL TREILEA

Același decor în care s-au desfășurat și actele precedente. E foarte tîrziu, aproape noapte. În scenă, inginerul Cociașu și Costică Greavu, așezat, stingher, într-un fotoliu. Se uită, mereu și cu nerăbdare, la ceas.

GREAVU: Al meu e aproape zece. Al dumitale cît arată?

COCIAȘU: Mult. Dar dacă tot ai așteptat pînă acum, mai așteaptă. Trebuie să vină. Cum ai pierdut trenul?

GREAVU: L-am pierdut c-am vrut.

COCIAȘU: Va să zică, te-ai întors!

GREAVU: Am fost măgar, nu?

COCIAȘU: Cînd, acum?

GREAVU: Nu. Cînd am plecat.

COCIAȘU: Ai fost!

GREAVU: De asta m-am întors. Prea am lăsat-o încurcată, zău dacă nu mi-a venit să plîng de necaz!

COCIAȘU: Cînd, acum?

GREAVU: Nu. Cînd am plecat. Te miră?

COCIAȘU: Ce?

GREAVU: Că m-am întors.

COCIAȘU: Nu. Te-a așteptat. Uite, ți-a umplut și paharul, că l-ai lăsat gol. *(I-l dă.)*

GREAVU: Strașnic om, nea Tase. Te uiți la el, și parcă, nu știu cum, ți se face cald pe dinăuntru. Îmi pare bine că l-am cunoscut. E „știab" mare?

COCIAȘU: Măricel.

GREAVU: Nu, să nu crezi că mă gîndesc la vreo „pilă". N-am nevoie. Dar mă gîndeam, așa... Merită omul. Drăcuie el cam mult, dar merită. Păcat că m-a chemat degeaba.

COCIAȘU: Eee, dacă te-a chemat, înseamnă că nu te-a chemat degeaba. Știe el ce știe.

GREAVU: Ce știe?

COCIAȘU: E dat dracului, le știe pe toate! Se uită la tine azi și-ți spune ce ți-a trecut prin minte alaltăieri!

GREAVU: Atunci nu-i sănătos!

COCIAȘU: E sănătos tun! Mănîncă felii de piatră de moară, pe care, de ochii lumii, le dă drept cașcaval, bea un litru întreg de vin selecționat de regiune și nu i se întîmplă nimic, sparge nuci între măsele.

GREAVU: Nu mai spune!

www.cimec.ro

COCIAȘU : Păi asta nu-i nimic ! Să-l vezi cum se bate! Ca un leu! I se spune Mateescu-Leul! Dacă-și înfige colții în ticălosia cuiva, s-a ars ticălosul ! Nu mai scapă ! Îl desface oscior cu oscior și, pe urmă, se duce la pescuit să se odihnească. Cu peștii este foarte generos. Se face că-i prinde, dar, de fapt, folosește undița pentru a-i hrăni. Este de neconceput, cum un bătăios, sadic cu ticălosia, ca Tase Mateescu, poate fi atît de tandru și de sentimental cu un crap, o plătică sau un biban! Probabil că-i place numai sîngele cald, pentru că numai cu ființele superioare se bate în toată splendoarea lui.

GREAVU : Mă-nfricoșezi, domnule. Vreau să plec!

COCIAȘU : Stai. Mai stai. De-ce te-a pălmuit inginerul Negulici ? *(Greavu tace.)* Măi Greavule, nu te speria. Eu te întreb ca să te ajut. Să încercăm amîndoi să găsim o explicație care să convingă dintr-o dată. Altfel, te pomenești că Leul te scoate pe tine vinovat din toată afacerea asta. Zău, te întreb, dacă vrei, prietenește: de ce te-a pălmuit?

(De afară, intră încet Mateescu, în fulgarin, foarte trist și abătut.)

MATEESCU *(dezbrăcîndu-și fulgarinul)* : Bună seara.

COCIAȘU *(tresărit)* : A, te-ai întors ! Să știi că nu contenesc să-ți apreciez gestul și, dacă vrei, obiectivitatea! Nu m-așteptam s-o conduci la gară, tocmai pe Mimi Arginteanu, pe care, cu cîteva minute înainte, ai făcut-o de două parale! Este oare un semn că te-ai dat bătut?

MATEESCU: Nu știu. Ce-i cu tine, Greavule?

GREAVU: A, mai nimic...

COCIAȘU: A renunțat special la tren pentru ca să-și confirme antipatia și dezaprobarea față de unele acte huliganice, nu lipsite de o anumită semnificație, ale inginerului Negulici.

MATEESCU: Ce semnificație? Ce semnificație, Greavule?

COCIAȘU: Cred, din discuția abia încheiată, că Greavu a exagerat puțin, vorbind în numele clasei muncitoare. În fond, a fost bătut un muncitor, nu clasa muncitoare, nu-i așa ?

MATEESCU : Măi Cociașule, uneori dumneata îmi pari prea deștept ca să fii, într-adevăr, prost. Aproape că mă derutezi. Nu știu ce să cred.

COCIAȘU: Crezi ce vrei. Dar ascultă-i și pe cei mai bătrîni decît dumneata: ai început o bătălie pierdută. Sau nu recunoști?

MATEESCU : Recunosc. Știi cum m-a răsturnat ? Uite-așa. Ce să fac, dacă n-am cunoscut mersul trenurilor. Ei trebuiau, dacă s-au înțeles așa, să plece la 6, nu la 5. Și, pe urmă, ce sînt exigențele astea stupide? Și ce dacă o cheamă Mimi? Ea e mai dreaptă, și mai bună, și mai curajoasă decît Negulici. El n-a avut curajul să-i strice casa, situația, familia, pentru că a iubit-o cu adevărat. Atunci, te-ntreb, dacă a iubit-o, de ce n-a luat-o cu el? Oare poți ajunge laș, din prea multă dragoste? Nu știu. Am senzația că, plecînd singur, Negulici a fost, în aceeași unică secundă, nemernic și erou. Dar ce fel de eroism mai e și ăsta? Dracu' știe... Ce mi-a trebuit încurcătura asta?

COCIAȘU *(cu evidentă satisfacție)* : Cam obosit Mateescu-Leul astă seară... Seamănă cu un animal mult mai de pe lîngă casa omului.

MATEESCU : Mulțumesc. Ești foarte amabil.

COCIAȘU: E rîndul meu. Nici dumneata n-ai fost mai amabil cu mine. Deci, Greavule, cu tine chestiunea e clară.

GREAVU: Da.. Pot să plec?

COCIAȘU: Sigur. Drum bun.

GREAVU : Noapte bună, nea Tase. *(Dă să plece.)*

MATEESCU *(cînd Greavu a ajuns în prag)* : Ce-ai avut cu Negulici, Greavule ?

GREAVU: N-am avut nimic. Era nervos.

MATEESCU : Iar dumneata erai beat !

GREAVU: Eram. Am băut două halbe de bere, în care am turnat un țap de rom. Dar dacă ne-am apuca să-i pălmuim pe toți cei care se-mbată, nu ne-ar ajunge palmele.

MATEESCU: Lasă palmele! Dacă se-ntîmpla o nenorocire, răspundea Negulici !

GREAVU : Și dacă m-a pălmuit și se-ntîmpla o nenorocire, tot el răspundea ! Ce-a obținut prin asta ? Și-a liniștit conștiința ? M-a educat ?

COCIAȘU : Educație trebuie făcută oamenilor cînd sînt treji, nu cînd sînt beți!

GREAVU: După atîta bere și rom simțeam, pur și simplu, nevoia să pun capul jos și să dorm 48 de ore, nu mă interesau zguduirile de conștiință! Dar ce-a înțeles din asta inginerul Negulici ? El a rezolvat problema foarte simplu : pac, pac !

MATEESCU: De ce-ai băut?

GREAVU : Tovarășe Mateescu, pot să fiu un minut obraznic cu dumneata?

www.cimec.ro

MATEESCU: Poți.

GREAVU: Foarte proastă întrebare mi-ai pus. Nu m-așteptam din partea dumitale, care pari un om inteligent. Am băut pentru că-mi plăcea, să nu te-aștepți la niște destăinuiri senzaționale, la influențele unor elemente descompuse asupra mea, la o plasă de păianjen în care, ca pe o muscă, m-au atras niște huligani, sau alte chestii din astea pe care le inventează cîte un ziarist cînd pierde biletul de tren sau întîrzie la avion. Problemele de morală sînt greu de rezolvat, dar foarte ușor de inventat: oțelarul M.F. ne scrie, sau studenta R.O. ne povestește, sau tractoristul D. G. ne întreabă. Astea, cu M.F. și R.O. și D.G., aduc un aer de senzație care le scade cel puțin jumătate din valoarea educativă. De ce trebuie, totdeauna, o scuză pentru un tînăr care a greșit? Noi le spunem cauze, dar ele mai curînd sînt scuze. Să greșească cine vrea, nu moare nimeni dintr-o greșeală.

MATEESCU: Ascultă, Greavule, pot să fiu un minut obraznic cu dumneata?

GREAVU: Fii, dacă vrei.

MATEESCU: Foarte prost răspuns mi-ai dat. Nu m-așteptam din partea dumitale; te consideram un om inteligent. Pe scurt, vreau să-ți spun că se poate muri și dintr-o greșeală. De ce-ai băut? Iartă-mi tîmpenia acestei întrebări și răspunde-mi: de ce-ai băut? Și pentru ce ai băut tocmai în seara aceea, împreună cu contabilul-șef, inspiratorul faimoasei reclamații împotriva lui Negulici?

GREAVU: Calomnie!

COCIAȘU: Iar te aprinzi, Mateescule!

GREAVU: Calomnie curată!

MATEESCU: Lasă vorbele astea, de care habar n-ai ce înseamnă, și vino cu fapte dumneata!

GREAVU: Contabilul n-are nici un amestec! Și dacă adună cifre, în loc să manipuleze macaraua la gura cuptorului de topire, n-ai dumneata dreptul să-l bănuiești cu mai multă ușurință decît pe un macaragiu! El își face meseria în mod cinstit, și cifrele lui contribuie, într-un fel, la dezvoltarea industriei grele! E un om activ, energic, un Tase Mateescu al contabilității, membru de partid din '44, s-a bătut cu nemții lîngă pădurea Băneasa, de parcă s-ar fi născut cu mitraliera-n mînă. Să nu spui o vorbă de contabilul nostru, că ne certăm urît, să știi! În seara aceea am băut cu contabilul, dar putea foarte bine să fie președintele sindicatului sau propagandistul de la învățămînt. Pe ei sînt sigur că nu i-ai fi bănuit atît de ușor, dar un contabil imediat bate la ochi. Iar reclamația, află matale că am scris-o singur, singurel.

MATEESCU: Comoara domnului! Abia ai făcut ochi și-ai și învățat Aria Calomniei.

GREAVU: Era pentru prima oară cînd cineva mă lovea și primul caz în uzină cînd un muncitor fruntaș a fost bătut la locul de producție. Comisia de judecată l-a dat imediat afară, așezîndu-i în spate reclamația muncitorului fruntaș.

MATEESCU: Fruntași ca ăsta cumpăr în piață la kilogram.

COCIAȘU: El n-a avut nici o vină.

MATEESCU: Sigur că da! A văzut că se comite o prostie și și-a băgat capul între urechi; vorba ceea, nici usturoi n-am mîncat, nici gura nu-mi miroase, poftim. Sau i-a fost frică!

GREAVU: Eee!

MATEESCU: Ți-a fost. Și vrei să-ți spun un secret? Nu ți-a fost frică de strigăte, nu, pentru strigăte nu ești tras la răspundere materială, ci de tonele de oțel rebutate din cauza dumitale. Cîte-au fost? Spune repede, cîte-au fost?

GREAVU: 15.

MATEESCU: Of, m-ai salvat. Habar n-aveam ce s-a întîmplat cu oțelul vostru, mi-am amintit numai că mi s-a întîmplat și mie odată un lucru asemănător. Dacă greșeam acum cîteva secunde, ai fi sărit în sus, triumfător, nu-i așa?

GREAVU: Era dreptul meu.

MATEESCU: Sigur, v-ați învățat numai cu drepturi. Să recunoști o dată că ești vinovat, doamne ferește!

GREAVU: Nu sînt vinovat cu nimic.

MATEESCU: Ba ești. Din cauza dumitale a fost dat afară.

COCIAȘU: Din cauza palmelor.

GREAVU: Nu uitați că el m-a pălmuit pe mine, și nu eu pe el.

MATEESCU: Și ce voiai să-ți facă? Gata, te-a pălmuit, ai găsit argumentul, poți să te culci pe-o ureche. Dar te-ai gîndit, măcar o singură dată, ce s-a întîmplat cu inginerul Negulici?

GREAVU *(strigat)*: Nu merita!

MATEESCU *(și mai strigat)*: Te-ai gîndit?

GREAVU *(încet)*: Da. I-am trimis, la Călan, această scrisoare. *(O scoate din buzunar.)*

MATEESCU: Poftim! Citește-o.

GREAVU *(citește)*: „Nene Negulici,
Știu că ești foarte supărat pe mine. Fir-ar al dracului, nu știu cum s-au

www.cimec.ro

brodit toate că s-au brodit atît de prost pentru dumneata. Am auzit că ţi-au făcut destule mizerii la angajare şi că n-au putut să-ţi ierte prea uşor palma pe care mi-ai dat-o. Mie îmi pare foarte rău de tot ce s-a întîmplat. Îmi vine să lovesc cu pumnul în capul ăsta prost. Nu ştiu ce s-ar putea face. Uite, dacă este nevoie, arată-le scrisoarea asta în care dau următoarea declaraţie oficială: subsemnatul Costică Greavu declar că am fost singurul vinovat şi că palmele inginerului Negulici au fost pe deplin meritate, întrucît venisem în schimbul trei beat ca un porc şi, din cauza mea, s-au pierdut 15 tone de oţel. Mă oblig să nu mă mai îmbăt niciodată.

Costică Greavu."

(Îi dă lui Mateescu scrisoarea.)

COCIAŞU: Asta e tot?

GREAVU: Tot...

MATEESCU: Minţi! Dacă era tot, această scrisoare, pe care pretinzi că i-ai trimis-o la Călan, nu se afla în buzunarul dumitale. De ce nu se află la el?

GREAVU: Pentru că mi-a trimis-o înapoi, într-un alt plic şi însoţită de acest bilet. *(I-l dă lui Cociaşu.)*

COCIAŞU *(citeşte)*: „Mulţumesc. Eşti un băiat foarte bun, dar declaraţia dumitale este foarte naivă şi nu are valabilitate decît între noi doi. Reţin obligaţia pe care ţi-ai luat-o, că n-ai să te mai îmbeţi. Te felicit.

Alecu Negulici."

MATEESCU: Poftim, te mai şi felicită. Trimiţi o scrisoare cînd nu foloseşte şi ţi-e frică să intervii cînd cuvîntul tău poate schimba totul. *(Smulge scrisorile şi le rupe în bucăţele, cu furie.)*

GREAVU *(sare ca opărit)*: Ce faci acolo?

MATEESCU: Rup! Rup liniştea lui Costică Greavu. O fac bucăţele. O rup în bucăţi şi-o arunc pe fereastră. Ai trăit perfect convins că nu ai nici o vină, pentru că purtai aceste două scrisori în buzunar. Să te văd acum, fără ele. Ai să mai poţi dormi oare tot atît de liniştit? Hai, pleacă, şi ia-ţi şi numărul meu de telefon. *(I-l scrie pe o bucată de scrisoare.)* Dacă cumva, într-o noapte, n-ai să poţi dormi, cheamă-mă. O să mai schimbăm cîte-o vorbă.

GREAVU: Bine, dar...

MATEESCU: Nu e bine, Greavule, nu e bine. Unde dracu' ai învăţat tu să taci ca peştele tocmai în clipa în care trebuie să urli ca un om? Bună seara.

GREAVU: O să mai auzi dumneata de mine, nea Tase!

MATEESCU: Decît aşa, mai bine lipsă!

GREAVU: Nu. Nu aşa. Altfel. Bună seara. *(Iese încet.)*

(Mateescu se aşază în mare tăcere la birou cu capul cufundat în mîini.)

COCIAŞU: O linişte mai puţin... Dacă te gîndeşti bine, ce-ai realizat, Mateescule? Aş putea să spun: aproape nimic... Uite, mă gîndesc să-ţi fac cea mai raţională propunere din această seară: hai să mergem să ne culcăm şi să nu ne mai gîndim la cazul Negulici niciodată. Eu m-am oferit să te ajut şi consider că te-am ajutat dovedindu-ţi că nu se poate face nimic. Noapte bună.

(Se aude strident soneria de la intrare. Cociaşu deschide. Apare Bozocea, ameţit bine, dar fără ostentaţie, ci pe dinăuntru, aş spune, interiorizat.)

BOZOCEA: Vă rog să mă iertaţi că deranjez.

COCIAŞU *(surprins)*: Parc-ai plecat o dată.

BOZOCEA: Atunci am plecat, acum m-am întors. „On revient toujours", cum zice francezul, sau cam aşa ceva. Mă-nvîrtesc de-o oră şi jumătate în jurul casei, aproape c-am ameţit.

COCIAŞU: Şi de ce te-ai întors?

BOZOCEA: Aşa. Că nu m-am lămurit. Nu e clar. Ce-aveţi voi, fraţilor, cu Negulici?

COCIAŞU: Ce s-avem? N-avem nimic.

BOZOCEA: Bine. Atunci e bine. Credeam că aveţi ceva.

COCIAŞU: Nimic, dă-l dracului.

BOZOCEA: Bate-te peste gură, dom'le! Băiat de viaţă, băiatul. A umplut tîrgul cu bancuri. Ştii cum le spunea? La masă, pe stradă, în şedinţă, peste tot. Mai trîntea şi cîte unul din alea, cum le zice, pornografice...

COCIAŞU: I-auzi, domnule!

BOZOCEA: Da... Curajos! Ce-i trecea prin minte îi ieşea şi din gură. O dată a strigat pînă şi la un tovarăş din comitetul sindical, care voia să-l critice: „Să nu mă ameninţi pe mine cu caricatura, pentru că primeşti salariu ca să dai producţie şi nu să faci pe caricaturistul!" Auzi cum vorbeşte un om bine orientat...

MATEESCU: Păi, ce, nu-i aşa?

BOZOCEA: Ba da, dar nu trebuia să vorbească. Acum, fie vorba între noi, cînd l-am auzit parcă m-a răcorit şi pe mine. Zău, tovarăşe Mateescu, şi-au făcut unii o meserie din a nu face nimic. Peste tot îi vezi, peste tot se bagă, peste tot există, numai acolo unde trebuie, adică la locul de producţie, nu.

www.cimec.ro

Bine i-a zis-o, pe cuvîntul meu! Dar nu trebuia...

MATEESCU: Cineva tot trebuia să i-o spună.

BOZOCEA: Da, dar unul mai mare. De la raion sau de la oraș. Și atunci am fi luat chestia asta drept indicație. Cum a fost indicația cu critica. E campanie cu combativitatea. Be-be e combativ.

COCIAȘU: Eu o să mă duc sus la mine.

MATEESCU: Nu. De ce? Mai stai! *(Lui Bozocea.)* Și pun mîna în foc că s-a nimerit tocmai în ședința cu Alecu Negulici.

BOZOCEA: Exact! Prea mă criticaseră că nu cer cuvîntul, că mă feresc să-mi spun părerea, că nu iau o poziție combativă... Și, atunci, la prima ședință, am luat. Mi-am aprins o mărășească, am tras două fumuri, că le-am simțit în coșul pieptului, și l-am făcut praf, pe chestia bancurilor. Atunci cineva m-a întrebat dacă am curaj să dau în scris cele spuse. Era să spun că n-am curaj? Treaba lui, era băiat bun, dar cam pierduse controlul de dragul hazului. O victimă a umorului, tovarășe Mateescu. A ieșit un scandal întreg. Am vrut la un moment dat, cînd am văzut că se îngroașă gluma, să retrag totul. Dar atunci ieșeam eu neserios. Și cum țin foarte mult la seriozitatea mea...

MATEESCU: Am văzut...

BOZOCEA: Și, pe urmă, mai era o problemă.

COCIAȘU: S-a făcut tîrziu. Eu plec.

MATEESCU: Nu. De ce? Mai stai, Cociașule. *(Lui Bozocea.)* Mai era o problemă. Nu mai spune!?

BOZOCEA: Trebuia să mă apăr, într-un fel, și pe mine. Dacă nu se luau oamenii de el, s-ar fi luat, pînă la urmă, de mine. O știi pe aia cu cămașa care e mai aproape de corp...

MATEESCU: Idioată! O știu...

BOZOCEA: Uite, aș putea să dau în scris acum, față de dumneata, că inginerul Negulici n-a spus nici o glumă.

MATEESCU: Dar a spus!

BOZOCEA: Aș putea să scriu că gluma nu avea nimic deplasat.

MATEESCU: Nu are acum! Dar atunci avea!

BOZOCEA: Aș putea să retrag totul.

MATEESCU: Ar fi jignitor.

BOZOCEA: Pentru mine?

MATEESCU: Pentru el. Pe dumneata nu există lucru care să te poată jigni.

BOZOCEA: Mă jignești.

MATEESCU: Păi, asta și vreau.

BOZOCEA: Eu am fost cinstit.

MATEESCU: Ai fost, pe dracu', ieși afară...

BOZOCEA: Cum îndrăznești să...

MATEESCU: Ieși! *(Apucă un scaun.)* Ai venit la mine făcînd pe mortul, pleacă cel puțin cît ești viu.

BOZOCEA *(bîlbîind, îndreptîndu-se spre ușă)*:... la... revedere...

MATEESCU: Adio! *(Bozocea iese repede. Mateescu aruncă scaunul spre ușă, după el.)*

COCIAȘU: Imbecilul! Îi umblă gura ca o moară stricată care macină numai prostii!

MATEESCU: Numai că noi nu ne-am propus să descoperim inteligența, ci adevărul.

COCIAȘU: Adevărul e clar.

MATEESCU: A fost! Acum s-a tulburat. Mai am nevoie de un martor. Poate cel mai important.

COCIAȘU: Poftim, cheamă-l.

MATEESCU: L-am chemat.

COCIAȘU: Și?

MATEESCU: N-a venit. S-a întors telegrama. Am găsit-o adineaori, în cutia de scrisori. Poftim. *(I-o aruncă.)*

COCIAȘU: De ce mi-o dai mie?

MATEESCU: Pentru că ți-a fost adresată dumitale. Îl cunoști de mult pe inginerul Negulici. Ți-a fost, o vreme, șef la Călan. Bineînțeles, înainte de a fi fost mutat în minister. *(Pauză lungă.)* De ce taci? Amintește-ți aventura. Credeam că...

COCIAȘU: Credeai prost. Pe mine nu mă interesează nici un fel de aventură. Mai am puțin și ies la pensie. Vreau să fiu liniștit, să mai stau încă o oră întreagă în pat după ce m-am trezit, să-mi beau cafeaua cu lapte citind „Apicultura nouă", să-mi cresc răsadurile de flori pe lîngă casă și numai poștașul să aibă impertinența de a mă deranja de douăsprezece ori pe an. Nu mai am nevoie nici de șefi, nici de ședințe, nici de învățămînt, nici de prime, nici de evidențieri sau caricaturi la gazeta de perete, de nimic, domnule! Eu am suportat toate pentru o pensie! Am pensie, la revedere. Știu pentru ce am trăit. Și mai trăiesc în continuare, cît pot... Dar ca un domn. Unul care dispune de micul lui imperiu casnic, de mica lui rentă viageră, cum îi trece prin minte, cînd vrea și cum vrea. Un fel de Rockefeller cu pensie de la stat, domnule.

MATEESCU: Lasă pensia. Spune, mai curînd, ce părere ai despre Negulici.

COCIAȘU: Părere? N-am nici o părere. Nici bună, nici rea. De nici un fel.

MATEESCU: E un incapabil?

COCIAȘU: Nu. Dar s-ar putea să fie.

www.cimec.ro

MATEESCU: Cum dracu' vine asta? Este sau nu este?

COCIAȘU: Dumneata, Mateescule, cred că ești mult prea principial pentru mine. Nu știu de ce, am convingerea că n-ai să poți înțelege nici un moment punctul de vedere uman, încărcat de slăbiciune, conform căruia, în pragul unui viitor poate scurt, dar asigurat, trecutul nu mă interesează.

MATEESCU: Sînt gata să înțeleg orice punct de vedere, mai ales uman.

COCIAȘU: Chiar și unul greșit?

MATEESCU: Fiind uman, nu poate fi greșit. Stai puțin! *(Scoate o hîrtie cu însemnări din servietă și se năpustește spre telefon. Formează, în grabă, șase cifre.)* Negulici, Mateescu la telefon. Îmbracă-te și vino repede la mine. Ia mașină, elicopter, avion, ce găsești! Te-aștept. *(Închide.)*

COCIAȘU: Formidabil, am pornit de la o discuție, am vrut să te ajut, și uite unde-am ajuns, Mateescule.

MATEESCU: Lasă asta, spune mai departe!

COCIAȘU: Ce să mai spun?

MATEESCU: Mă interesează ce-ai avut cu Negulici.

COCIAȘU: Totul a pornit de la un inginer care lucra în cadrul Institutului dumitale de cercetări.

MATEESCU: Aha!

COCIAȘU: Venise în secția noastră pentru a determina introducerea unui proces tehnologic mai modern. Avea de gînd să desființeze complet vechile utilaje. Numai că șeful secției, inginerul Negulici, bazîndu-se pe rezultatele foarte bune obținute prin vechiul proces tehnologic, l-a dat pur și simplu afară.

MATEESCU: Mă rog, excluzînd acest act de bădărănie, a folosit și alte argumente?

COCIAȘU: Da. Planul. Cercetătorul a promis că Institutul va interveni la minister pentru reducerea planului.

MATEESCU: Vorbe! O să facem și-o să dregem. Dar cînd e de pus umărul mai zdravăn, te recheamă la Institut, și tot Negulici trage! Am avut și eu de-a face cu „cercetători" din ăștia, care veneau, declanșau balamucul, și pe urmă dădeau telefon, din două-n două săptămîni, să-mi ceară date pentru nu știu ce referate și comunicări.

COCIAȘU: Nu știu, nu mă interesează. În cele din urmă i-a reproșat lui Negulici că nu înțelege o problemă politică.

MATEESCU: Aha! A pus în bătaie formulele mari. Cunosc eu o categorie de ingineri — proști ingineri! — care invocă politica numai atunci cînd nu mai au argumente tehnice. Brusc, devin oamenii cei mai luminați. Își pun un scut de propoziții în jurul pieptului încît aproape îți vine să crezi că oamenii aceștia n-ar putea să trăiască dacă n-ar citi în fiecare zi cîte o sută de pagini din Anti-Dühring sau Capitalul. În realitate, singura lor lectură oarecum cotidiană este „Sportul popular", iar săptămînală, programul de radio. Sînt singurele publicații, după părerea lor, care redau faptele în mod, cît de cît, obiectiv. Toate problemele sînt politice, știu și simt lucrul ăsta cu fiecare fibră a trupului meu. Dar eu sînt o secție care produce, conform unui anumit plan, și de produsul meu depinde producția a încă 116 întreprinderi. Ce te faci, domnule?

COCIAȘU: Este, ca să zic așa, o problemă.

MATEESCU *(explozie)*: Și cercetătorul, un mucos.

COCIAȘU: Aceasta a fost expresia lui Negulici. Nu înțeleg datorită cărei coincidențe ai folosit-o și dumneata.

MATEESCU: Nici un fel de coincidență! Dacă eram eu în locul lui, tot mucos îi ziceam. Nu admit să mă învețe nimeni adunarea și scăderea, cînd eu am de făcut calcule de algebră superioară. Sper c-ai sărit imediat în apărarea inginerului Negulici.

COCIAȘU: Nu. Nici imediat, nici mai tîrziu. Niciodată. „Cercetătorul" dumitale m-a făcut aliat, lăsîndu-mă să înțeleg destul de clar că postul de șef de secție mi se cuvine, de fapt, mie, care privesc într-un mod mult mai revoluționar problema introducerii tehnicii noi în industrie.

MATEESCU: Dar nu trebuia oprit nimic. Totul trebuia să se facă din mers.

COCIAȘU: Asta era și poziția noastră.

MATEESCU: A cui?

COCIAȘU: A mea și a inginerului Negulici.

MATEESCU: Daaa, numai că el a fost dat afară, iar dumneata ai fost numit șef de secție, și apoi transferat la minister.

COCIAȘU: Pentru că el a ținut morțiș că are dreptate, iar eu mi-am revizuit poziția.

MATEESCU: Pe schemă!

COCIAȘU: Și pe schemă. Știam că cercetătorul e cam tinerel și că orice foc care arde repede arde prost. Știam că există pericolul ca, la un moment dat, să ajungem din nou sub plan. Poate chiar cu 20 la sută.

www.cimec.ro

MATEESCU: Şi te-ai înşelat. Ai ajuns cu 40!

COCIAŞU: Cu 30!

MATEESCU: Poftim! Felicitări!

COCIAŞU: Mulţumesc.

MATEESCU: Mulţumeşte imbecilului care te-a numit. Formidabil, şi după toată povestea asta, nu s-a întrebat absolut nimeni cine este vinovatul? Cine trebuie să răspundă?

COCIAŞU: Cum să nu! Cercetătorul a fost rechemat la Institut şi trimis la specializare în Anglia.

MATEESCU: Care idiot l-o fi trimis?

COCIAŞU: Directorul. Unul Tase Pavelescu... sau Martinescu... sau Mitulescu...

MATEESCU: Sau Mateescu?

COCIAŞU: Poate. Nu-mi amintesc prea bine.

MATEESCU: Aha! Şi Cociaşu?

COCIAŞU: Cociaşu abia fusese numit, n-avea experienţă de conducere şi coordonare, aşa că toată răspunderea a apăsat pe umerii celui plecat, adică a inginerului Negulici. Există cazuri cînd singurii vinovaţi rămîn aceia care nu mai sînt. Criticaţi mortul, mortul e de vină.

MATEESCU: Sublim! În loc să faci aceste constatări îngheţate, semiticăloase, mai bine le băteai cu pumnul în masă şi urlai că omul e nevinovat.

COCIAŞU: M-am gîndit că nevinovăţia lui o vor descoperii alţii, pînă la urmă. Eu mi-am luat angajamentul să aduc secţia pe linia de plutire.

MATEESCU: Plutire! Auzi, ucigaşul! Cea mai bună secţie de uzină.

COCIAŞU: Despre acest fapt nu se mai amintea, întrucît el constituia, implicit, un omagiu adus inginerului Negulici. El trebuia să simbolizeze numai o frînă a tehnicii noi, atît.

MATEESCU: Ca să iasă, de la început, în evidenţă inginerul Cociaşu! Să adune singur, la rubrica lui, toate realizările celui plecat. Ce-a realizat, mă rog, noul şef?

COCIAŞU: Noul şef nu a realizat nimic, pentru că, în fond, nici măcar nu şi-a propus să realizeze ceva. Ţi-am spus eu, tovarăşe Mateescu, că, din punct de vedere uman, n-ai să mă poţi înţelege. Mai am numai şapte luni de zile, 14 chenzine! 179 de semnături în condică la venire şi 178 la plecare, pentru că, în ultima zi, vreau să-mi fac şi eu de cap şi nu semnez decît dimineaţa, poftim! Am 35 de ani de meserie şi n-am lipsit de la serviciu nici măcar o singură zi. De întîrziat, recunosc şi mi-e ruşine de asta, în timpul viscolului din 1954 am venit de două ori la ora nouă şi cincisprezece minute. Atît. Peste 210 zile, dacă socotesc şi duminicile, voi deveni un adevărat om, care va dispune de timpul său cum va dori şi, în plus, va avea senzaţia că a realizat, totuşi, o carieră oarecare. Cîţi pensionari au fost vreodată în viaţa lor, şefi de secţie, sau au lucrat vreodată într-o instituţie centrală? Această funcţie, chiar nemeritată şi de scurtă durată, mă scuteşte pe undeva de sentimentul penibil al ratării. Ştiu că mă condamni, cu atît mai mult cu cît am impresia că eşti de partea lui Negulici. Dar aceasta este un adevăr omenesc, al meu, şi chiar dacă dumneata n-ai să-l înţelegi, el totuşi există.

MATEESCU: Sigur că există! Şi el se numeşte Laşitate! Dumnealui se cheamă Egoism! Dumneaei se recomandă Murdărie!

COCIAŞU: Ce-am făcut? Eu n-am făcut nimic. Nu l-am scos din funcţie, pentru că nici nu am avut puterea s-o fac, şi nu l-am acuzat, deşi mi s-a oferit de mai multe ori prilejul. Eu am tăcut. Directorul tehnic a socotit că inginerul Negulici este vinovat, iar eu nu am spus nici „da", nici „nu". Mă poţi acuza pentru faptul că am tăcut?

MATEESCU: Din cap pînă-n picioare! Sfînta tăcere a laşului, de cuvîntul căruia — un singur cuvînt monosilabic — depinde soarta unui om, şi el tace, îngropînd adevărul. El tace, pentru că, deţinînd adevărul, deţine puterea şi, în laşitatea lui, se teme de propria-i putere. El tace, pentru a dormi liniştit, fără să se gîndească la nevinovatul care nu poate dormi pentru că, în urma lui, inginerul Cociaşu a tăcut.

COCIAŞU: Degeaba te zbaţi cu atîta sete, Mateescule. Să ştii că Alecu Negulici este, pur şi simplu, un inginer. Nu e nici un Coandă, nici un Constantinescu.

MATEESCU: Dar eu cred că în fiecare inginer român trăieşte un Coandă sau un Constantinescu! Şi trebuie să ne batem pentru a-i descoperi şi a-i face să trăiască! Să nu ne batem joc de el, să-i respectăm talentul! România îşi poate preţui propriii ingineri mai mult decît Londra sau Parisul! Aceasta este convingerea mea. Iar despre dumneata, uite, închid ochii în faţa părului dumitale alb şi-ţi mărturisesc: ai muncit o viaţă întreagă degeaba. Pentru că acum, la sfîrşit, ţi-ai ratat şi omenia şi talentul. Ai ratat totul. Ieşi afară!

COCIAŞU: Mă izgoneşti?

MATEESCU: Ieşi! Mi-e silă! *(Cociaşu se îndreaptă spre ieşire.)*

www.cimec.ro

COCIAȘU : Ți-am spus eu : nu trebuiau scormonite lucrurile.

MATEESCU : Evident, ai făcut totul pentru asta.

COCIAȘU : Tot ce s-a putut. Dar m-am lovit de Tase Mateescu.

(Se aude sonèria de la intrare.)

MATEESCU : Aha ! *(Deschide ușa, intră Negulici.)*

NEGULICI : Bună seara.

COCIAȘU : Negulici, vreau să-ți vorbesc.

MATEESCU : Pe inginerul Cociașu îl cunoști ?

NEGULICI : Parcă l-am cunoscut. Nu-mi aduc bine aminte. Ba chiar am impresia că l-am uitat cu desăvîrșire. N-a ieșit încă la pensie ? Mai avea foarte puțin. Trebuia să iasă.

COCIAȘU : Ascultă-mă, trebuie să-ți explic, Negulici.

NEGULICI : Nu, tovarășe Mateescu. Cred că nu l-am cunoscut niciodată pe inginerul Cociașu.

(Pauză. Apoi, stingher și foarte trist, ca pe un drum care nu duce nicăieri. Cociașu se îndreaptă încet, spre ieșire. Iese. În scenă pauza continuă.)

NEGULICI *(rupe tăcerea) :* Cînd am venit, am găsit... în ușă... *(Îi întinde cîteva hîrtii.)* Nu știu dac-am făcut bine că le-am ridicat.

MATEESCU *(deschide) :* Trei telegrame. *(Citește.)* Prima : „Nu pot veni, azi mă-nsor". Asta e motivat. A doua : „Nu vreau să vin, nu vă cunosc". Asta-i un fricos, îl cunosc. A treia : „Nu voi veni, nu am nici un amestec". Lașul dracului, nici nu știe despre ce e vorba și e sigur că n-are nici un amestec. Pe ăsta l-aș bate.

NEGULICI : Ce faceți, un fel de bilanț ?

MATEESCU : Vorba dumitale ! Am trimis 11 telegrame, au venit patru, unul a fugit de la ușă, trei și-au descărcat conștiința la prețul oficial de 20 de bani cuvîntul, dar gîndește-te că trei tac ! Tac cu desăvîrșire ! Cei mai fricoși, cei mai egoiști, cei mai lași ! Cum să adaug eu la buturugile lor de adevăr, surcelele care au sărit pe de lături, care s-au ascuns din greșeală într-o manșetă de pantalon sau care au fost introduse, în mod intenționat, în buzunare ? Of, cum aș sfîșia bătrîna lașitate, cum aș biciui ucigașa indolență, cum aș rupe cu dinții viteaza meschinărie ! Ascultă, Negulici, te-am chemat să te întreb cum ai proceda dumneata în locul meu.

NEGULICI : Nu știu. Nu m-am gîndit.

MATEESCU : Atunci, du-te acasă și gîndește-te. Sau nu. Mai bine culcă-te, ai să te gîndești mîine dimineață. Sau mîine după-amiază, pentru că mîine dimineață avem treabă la Institut.

NEGULICI : Tovarășe Mateescu !

MATEESCU : Lasă, fără ! Noapte bună !

NEGULICI : Noapte bună ! *(Iese.)*

(Sună telefonul.)

MATEESCU *(la telefon) :* Da. Aoleo ! Mulțumesc, mulțumesc, domnișoară. Da ! Iartă-mă, te rog, am uitat că trebuia să te chem eu... Nu, nu s-a întîmplat nimic... M-am bătut puțin... Nu, n-am deranjat casa... Eee, probleme de producție... Cum e la Brașov ?... S-a făcut frumos în munți ?... Nu, nu, dragă, cel care a furat focul din cer era Prometeu, nu Ptolomeu. Da, se-ntîmplă... *(Telefonistei.)* Nu mai rîde, domnișoară ! *(Soției.)* Da, telefonista... Altminteri, nimic... Nu, azi nu m-am dus la pescuit... Am stat acasă. Cald, frumos... Și mie mi-e somn... Hai, sărută-mă. Noapte bună. *(Închide. Iar sună. Mateescu ridică.)* Numai trei minute ? E un fel de record, domnișoară. Nu, îți promit că noaptea asta nu te mai deranjez. Mulțumesc.

Închide. Apoi se uită la ceas, e foarte tîrziu, închide fereastra, stinge fiecare lumină, își pune hîrtiile de pe birou în servietă, ia o carte din bibliotecă și, urmărit de un reflector, urcă scara încet, încet, iar în acest timp, în urma lui, se lasă ușor, parcă ferindu-se să nu facă zgomot,

CORTINA

București, 1965

Desene : IMIHU VULCĂNESCU

www.cimec.ro

Spor la muncă și noi succese!

Există coincidențe semnificative. Faptul că aniversarea și sărbătorirea activității în teatru (prodigioasă activitate : o jumătate de secol !) a maestrului Sică Alexandrescu au coincis cu deschiderea stagiunii, marcată de cele trei premiere ale sale (**Spectacolul Alecsandri, Vlaicu-Vodă, Vedere de pe pod**), a luminat mai bine un lucru evident pentru toată lumea, dar despre care se vorbește numai la sărbători : că viața și munca acestui artist se identifică cu tradiția vie a teatrului românesc, cu evenimente de seamă din viața noastră culturală. Aș putea spune, fără exagerare, că avem în față o pagină vie de istorie a teatrului — pagină a cărei putere de atracție e mare tocmai pentru că se scrie mereu, cu aceeași intensă energie de totdeauna, cu aceeași vigoare intelectuală și fizică.

M-am întîlnit de multe ori la lucru cu acest discipol al lui Gusti. Ne cunoaștem de aproape 40 de ani, și totuși el îmi creează mereu o stare de surpriză, prin capacitatea de a-și reconstitui echilibrul dinamic : permanent asimilînd, absorbind, retopindu-și experiența, întru perfecta întrepătrundere a vieții spectacolului cu viața largă a societății. Dacă mi s-ar cere să-l definesc (și mi-ar fi greu să închid într-o definiție multitudinea de fațete prin care se manifestă acest regizor), m-aș opri, totuși, asupra unei trăsături care mi se pare esențială : puterea de a da viață și chip sensurilor unei piese, priceperea de a găsi nota justă, realistă și viguroasă, a adevărului particular al textului, de a contura o atmosferă conformă lumii autorului. Așa a știut Sică Alexandrescu să creeze nu numai un Caragiale scenic mustind de viață și de culoare, dar și un Goldoni autentic, aplaudat la el acasă, și un **Revizor,** care a primit elogii în patria lui Gogol. Turneele pe care le-a condus și spec-

www.cimec.ro

tacolele pe care le-a montat în Belgia, în Finlanda au făcut ca numele său să fie cunoscut și apreciat dincolo de hotare.

Prezența lui Sică Alexandrescu la Teatrul Național, în deceniile care s-au scurs de la Eliberare, se leagă și de dezvoltarea noii dramaturgii. Înclinat, prin preferință și gust, îndeosebi spre comedie, Sică Alexandrescu știe să descopere și aici aceeași substanță realistă, să creeze tablouri de epocă, să sugereze relații, să însuflețească siluete caracteristice, vii.

Regizorul a contribuit la afirmarea unor actori astăzi foarte iubiți, descoperindu-i cu atenția și respectul datorate talentului (așa cum s-a întîmplat cu Vasiliu-Birlic). Repetițiile cu el sînt o școală vie și agreabilă — cu momente de tensiune și momente de satisfacție ; se dăruiește aici o vastă experiență, se comunică o aprofundată cunoaștere a celor mai viabile tradiții din spectacolul românesc.

Sărbătoarea de acum nu e o sărbătoare de bilanț. Munca alături de Sică Alexandescu continuă, și sînt bucuros să-i pot ura, odată cu satisfacțiile fiecărei împliniri, ca oricărui artist tînăr : spor la muncă și noi succese !

Marcel Anghelescu
artist al poporului

www.cimec.ro

Katina Paxinou (Iocasta) în „Oedip-rege"

Fotocronica

Corul în „Oedip-rege"

www.cimec.ro

Alexis Minotis (Talthybius) în „Hecuba"

TURNEUL TEATRULUI NAȚIONAL DIN GRECIA

La sfîrșitul lunii septembrie și începutul lunii octombrie, Capitala noastră a găzduit turneul Teatrului Național din Grecia, care a prezentat publicului bucureștean Oedip-rege *de Sofocle și* Hecuba *de Euripide, avînd ca protagoniști pe renumiții actori Katina Paxinou și Alexis Minotis*

Thanos Cotsopoulos (Polimnestor) în „Hecuba"

www.cimec.ro

Dialogul prezentului cu trecutul

În jurnalul fraților Goncourt, în dreptul zilei de 6 ianuarie 1866, găsim următoarea notație: „Antichitatea a fost, poate, făcută pentru a fi pîinea profesorilor". Șaptezeci de ani mai tîrziu, Giraudoux exclamă: „Fericiți scriitorii care, dimineața, la deșteptare, salutar exercițiu, ridică haltere cu Iliada și Odiseea". Iar Giraudoux este departe de a fi singurul autor interesat în mod statornic de marile creații ale trecutului. Pasiunea pentru teme și eroi ilustri tutelează inspirația foarte multor scriitori, de la George Bernard Shaw pînă la Brecht și Sartre. În ultimele trei decenii, Electra, Antigona, Medeea, Prometeu, Orfeu, Ulisse, Hector, Elena, Caligula, Cezar, Cleopatra, Ioana d'Arc, Don Juan au reaprins imaginația dramaturgilor și au ocupat, sub o înfățișare nouă, un loc central pe scenele lumii. Forța de atracție a acestor făpturi de legendă și de mit a sporit mereu și ceea ce părea a constitui o lume îngropată sub o pioasă uitare a devenit una din sursele cele mai active de reîmprospătare a teatrului. Și nu e deloc hazardată afirmația că o bună parte din piesele care împrumută personaje sau teme din trecut își au punctul de plecare în actualitate și ne îndeamnă în chip direct să căutăm prin transparența fabulelor o realitate familiară, după cum ne cheamă să identificăm în figuri ale unei istorii de mult consumate pe contemporanii noștri. Așadar, nu este vorba de substituirea realului prin mitologic, ci despre descoperirea miturilor în real, iar aceste lucrări dramatice, departe de a constitui o explorare în necropola umanității, sînt file din cronica timpului; departe de a fi un act de evaziune, sînt un act de prezență. Unde e mai puternică satira împotriva imperialismului britanic, a coaliției dintre brutalitate și perfidie, ca în *Sfînta Ioana* de G. B. Shaw? Ce protest mai evident împotriva tiraniei, ce afirmare mai pătimașă a drepturilor individualității decît *Antigona* de Jean Anouilh? Cine sînt Electra și Oreste din *Muștele* lui Sartre, dacă nu eroii Rezistenței franceze împotriva unui ocupant care încearcă să inoculeze învinșilor sentimentul unei inferiorități structurale? Este lesne de observat că în 1935, cînd Giraudoux scria *Războiul Troiei nu va avea loc,* el era preocupat de iminența unui război pe care rațiunea îl condamna, dar pe care nimic nu părea să-l poată opri; zadarnic încearcă Hector și Ulisse o soluție pașnică, destinul e mai puternic decît înțelepciunea oamenilor, și gestul absurd al unui iresponsabil declanșează catastrofe. În toate aceste lucrări, politica, evenimente ale actualității curente sînt direct încorporate în substanța dramatică, iar cadrul

www.cimec.ro

general în care se desfășoară acțiunea, elementele de epocă, de decor, de culoare locală nu abat, nici o clipă, atenția spectatorului de la o dezbatere ce răscolește fapte și probleme totdeauna contemporane, în cel mai direct înțeles al cuvîntului, și în care politica apare ca una din întruchipările de astăzi ale destinului. Dacă mitologia și istoria, mai îndepărtată sau mai apropiată, au fost parcurse în toate direcțiile de scriitori cu o orientare simțitor deosebită și prin intermediul operelor lor s-au acumulat unele din cele mai semnificative considerații cu privire la prezent, la raporturile dintre actualitate și trecut, la destinul umanității, această realitate trebuie să-și aibă cauzele ei. Nici Labiche, nici Courteline, nici Feydeau, care rîdeau pe toate tonurile, iar în rîsul lor era numai bună dispoziție, nu s-ar fi gîndit să recurgă la teme și personaje mitologice pentru a-și comunica ideile : lucrurile erau luate ușor fără nici un fel de referințe la ceea ce le precedase sau le va urma. Dacă Anatole France scria „Thaïs", nu era în nici un caz pentru a stabili corespondențe între drama călugărului și epoca sa, ci, mai curînd, sub presiunea unor amintiri livrești, a voluptății de a naviga în timp și a înclinației de moralist. Cărui fenomen se datorează această schimbare de optică înfăptuită în literatură?

Cu jumătate de veac în urmă, Cleopatra, Orfeu sau Ulisse erau mai des invocați în unele cuplete ușuratice, în cabaretele unei burghezii prospere și satisfăcute, și transformați în personaje grotești. Cum se explică faptul că destinul acestor eroi a cunoscut, la o nouă turnantă a istoriei, o bruscă răsturnare, și din prilej facil de divertisment a devenit un grav subiect de meditație? Ce climat moral a adăpostit și a generat noua tendință?

Goldoni, Shakespeare, Molière au figurat mereu, în ultimii cincizeci de ani, pe afișele teatrelor, iar piesele lor au fost transmise, de la o generație la alta, cu un respect solemn, dar puțin plictisit, și cu o veneratie, fără îndoială, ireproșabilă, dar nu o dată inertă. Un public obosit, somnoros își făcea mai curînd o datorie din a asista la piesele scriitorilor clasici, decît o plăcere. Condeie care serviseră în mod glorios teatrul păreau neputincioase să deștepte rezonanțe răscolitoare în conștiința generală. Erau prezenți în repertoriu cu o piesă sau alta mai toți marii dramaturgi, și totuși ei erau absenți în circuitul de idei al timpului. În ultimele două decenii, s-a produs și s-a precizat însă o vastă mișcare de interes pentru clasici, iar printre spectacolele care au marcat un reviriment al teatrului au fost adesea cele create pe textele lui Goldoni, Shakespeare, Molière.

Slugă la doi stăpîni în viziunea lui „Piccolo Teatro" rămîne, spre exemplu, unul din momentele emoționante ale istoriei teatrului de astăzi. Să ne amintim neîncrederea cu care am întîmpinat cu toții reprezentația. Ne așteptam să asistăm la o comedie odinioară plină de vervă, restaurată cu minuție arheologică, dar iremediabil devastată de ani. Eram de aceea dispuși să susținem că vom duce cu noi un gust de hîrtii vechi, prăfuite. Spectacolul a fost o surpriză. De unde răsărise, la o distanță cu care ochii noștri nu erau obișnuiți, această mică lume necunoscută și totuși familiară? Prin ce miracol un conflict prea bine știut, presărat cu replici cum nu se poate mai convenționale și comentat cu gesturi elocvente, avea și căldura inimitabilă a vieții?

Ne așteptam să vedem o comedie încărcată de glorie, dar pentru totdeauna istovită. Socoteam de aceea că spectacolul va trezi în noi melancolie și tristețe pentru ceea ce deștepta odinioară hazul publicului. Reprezentația a fost o surpriză. Tot ce era convențional într-o intrigă dinainte știută — și tot ce era sumar în viața sufletească a unor eroi de mult cunoscuți — dobîndise pe scenă un farmec nou și absolut neașteptat. Actorii își interpretau rolurile ca și cum ar fi intrat în pielea unor personaje anacronice, dar nespus de dragi, iar în jocul lor era o ironie afectuoasă. Replicile și mișcările personajelor lui Goldoni retrăiau, cu o vigoare neprevăzută, într-un spectacol care rîdea fără sfială de ceea ce e vetust, și totuși cu acel respect înduioșat pe care-l porți străbunilor. Actorii puneau tot timpul textul între nevăzute ghilimele, stabilind o complicitate cu spectatorii de astăzi, ca și cu cei de ieri.

Molière a revenit, la rîndul său, în centrul atenției. Să citățm, în acest sens, spectacolul lui Planchon cu *Georges Dandin* și care, pe drept cuvînt, a făcut vîlvă. Reprezentația a fost o dispută cu vechile puncte de vedere asupra operei lui Molière, cu prezumția că *Georges Dandin* este o comedie veselă, aproape un divertisment. Autorii spectacolului au demonstrat că piesa conturează un tablou social foarte nuanțat și care

www.cimec.ro

contrazice ideea că ea s-ar reduce la conflictul dintre mentalitatea nobilimii şi cea a burgheziei. În această viziune, Georges Dandin reprezintă pe ţăranul îmbogăţit, dornic să se ridice, printr-o căsătorie cu o aristocrată, pe altă treaptă a ierarhiei şi astfel să i se uite viciul de origine. Domnul şi doamna de Sotenville fac parte din nobilimea de ţară, Clytendre — a celei de curte.

Autorii spectacolului au dovedit însă că Georges Dandin nu trebuie considerat pur şi simplu un încornorat, că povestea sa e mai tragică decît pare la prima vedere. Omul acesta — ne-au arătat ei — trăieşte o dramă. A sperat la o ascensiune socială şi nu numai că nu a obţinut-o, dar a devenit obiectul deriziunii generale. Lumea ţăranilor din care a plecat şi pe care-i oprimă acum îl priveşte cu acelaşi dispreţ ca şi lumea aristocraţiei, care refuză cu tenacitate să-i deschidă porţile şi să-l încorporeze în rîndurile ei. Georges Dandin e singurul între două universuri sociale impenetrabile, care-l exclud cu un egal dezgust.

Dacă ne apropiem şi mai mult de acest erou, înţelegem încă o dată cît e de dureroasă, în ridicolul ei, condiţia sa. Căci zadarnic ştie Georges Dandin că soţia îi este infidelă, de prisos adună dovezi, inutil strigă în gura mare adevărul. Angélique are de partea sa rafinamentul de a organiza mereu aparenţele împotriva lui Georges Dandin şi de a măslui realităţile astfel, încît soţul să-şi retragă acuzaţiile, să-şi infirme probele, să renege adevărul şi să devină marele şi singurul vinovat. Iar Georges Dandin sfîrşeşte prin a înţelege, cu o exasperare legitimă şi cu un umor trist, că lui, cel dintîi, îi revine întreaga răspundere pentru această stupidă răsturnare a lucrurilor şi că situaţia în care se află e fără ieşire. „Tu ţi-ai făcut-o singur, Georges Dandin!" — exclamă el cu dezolare, cu mînie, cu neputinţă şi cu autoironie sumbră.

Polemica autorilor spectacolului cu vechile interpretări merge însă şi mai departe. Căci Georges Dandin, Angélique, Clytendre sau soţii Sotenville — ne arată ei — nu sînt singurii eroi ai piesei. În imediata lor apropiere trăiesc ţăranii, oamenii aceştia chinuiţi de dimineaţă pînă seara în munci extenuante, ducînd o existenţă întunecată şi pe care nimeni nu o ia în seamă. Comedia lui Molière se desfăşoară astfel pe două planuri, iar cel din care nu răzbat decît suspine şi strigăte abrutizate este tot atît de sugestiv ca şi celălalt.

Contemporaneitatea a găsit în piesele lui Shakespeare nenumărate prilejuri de a-şi recunoaşte problemele şi dacă n-a existat în ultimul secol vreo stagiune în care să nu se joace comediile şi tragediile sale, ele n-au trezit niciodată un ecou atît de profund ca astăzi şi nu au luat niciodată o parte atît de activă la dezbaterile de idei ca în aceste zile. Chiar lucrări dramatice rareori reprezentate, cum e *Troilus şi Cresida*, se bucură de cea mai largă favoare a publicului. Prin intermediul unui spectacol cum este cel al Teatrului de Comedie, se conturează un alt Shakespeare, foarte apropiat de preocupările noastre şi cu totul necunoscut. Autorii spectacolului n-au văzut în piesă, în primul rînd, o dramă a infidelităţii, sau o parodie a războiului Troiei, ori expresia unui scepticism generalizat, ci o ilustrare a consecinţelor dezastruoase pe care le are în ordinea valorilor un război al cărui obiectiv e derizoriu. O armată de oameni înfruntă o altă armată de oameni, iar cei mai înţelepţi dintre ei ştiu perfect că nimic nu justifică uriaşele sacrificii pe care se va clădi o victorie ce se lasă aşteptată şi care oricum va lăsa în urma ei suferinţe fără salvare şi fără sens. O lume de oameni primitivi, dar şireţi, de o brutalitate frustă, răscolită de patimi şi de vicii, se luptă cu o lume de oameni care au cultul şi protocolul onoarei duse pînă la forme paroxistice. Şi unii şi ceilalţi sînt la fel de ridicoli. De o parte sînt ambiţii, egoisme, intrigi, care desfigurează; de cealaltă sînt indiferenţe, opacităţi deşarte, reguli de conduită care o fac inaptă să reziste valurilor vieţii. În vîrtejul împrejurărilor prin care trec aceste fiinţe unite printr-un război „murdar", un tînăr vede dezagregîndu-se în jurul său toate iluziile şi destrămîndu-se toate punctele de reper. Cînd a înţeles ce înseamnă în universul său onoarea, şi gloria, şi iubirea, şi credinţa, cînd a înţeles ce înseamnă şi viaţa şi moartea, cuvintele sale par o răfuială cu toţi şi cu toate, o tragere la răspundere a destinului, un protest umbrit de o ultimă inutilitate. Dacă o temperatură de incendiu şi o dezolare de cenuşă răzbat din această piesă pînă mai ieri uitată, dacă în reprezentaţie satira atinge cîteodată atrocele, căci atîtea întreprinderi sînt reduse la nimic, este fiindcă autorii

www.cimec.ro

spectacolului au privit *Troilus și Cresida* dintr-un unghi de vedere nou și pe care-l impune o epocă ce a cunoscut și cunoaște „războaie murdare".

Nici răsunetul contemporan al pieselor lui Goldoni, Molière sau Shakespeare nu poate fi privit ca un fenomen excepțional. Contactul dintre clasici și noi a devenit astăzi pasionant. Ca sub efectul unui cutremur, zidurile care despărțeau în fapt clasicii de actualitate s-au prăbușit, și o bruscă și intensă flacără a izbucnit din piesele lor. Cum se explică reîntoarcerea clasicilor în mijlocul nostru? Ce fenomen s-a petrecut pentru ca să se arcuiască o punte atît de solidă între noi și ei?

Istoria literară și-a consacrat eforturile, pînă în urmă cu cîteva decenii mai ales, pentru a arăta în ce chip înaintașii au contribuit la constituirea romanului sau la dezvoltarea dramei. Se stabileau filiații, se organizau „familii de spirite", se ordonau sinteze și se făceau investigații minuțioase. Dar fiecare autor își avea, deplin circumscris, locul lui în timp, fiecare secol cultural își avea coloritul lui. Cine se gîndea să demonstreze, ca Jan Kott, că Shakespeare e contemporanul nostru? Cine își propunea să dovedească, într-o carte — spre exemplu, tradițiile suprarealismului, așa cum face astăzi Martin Esslin în ce privește teatrul absurdului?

Nu era în obiceiul istoricilor literari să producă probe cu privire la interesul imediat al piesei *Pacea* sau *Lysistrata*, așa cum nu era în obiceiul autorilor de insurecții artistice să se pună sub protecția vreunui nume ilustru. Astăzi, istoricii literari trăiesc în comerțul intens cu personalitățile de ieri ale romanului sau dramaturgiei și-și consideră profesiunea o disciplină auxiliară istoriei contemporane.

Cînd Tudor Vianu scrie, de exemplu, despre patosul adevărului la Oedip și la Hamlet, se simte chiar în paginile sale academice tensiunea prezentului, iar întreaga cercetare este concepută în spiritul tribulațiilor și achizițiilor cugetului nostru; iar atunci cînd Michel Butor consacră cîteva din studiile sale lui Montaigne sau Lamartine, obiectivul său este precis: demonstrarea caracterului modern al acestor scriitori.

Ajungem, așadar, la concluzia că una din caracteristicile literaturii epocii noastre o constituie cristalizarea în noi expresii a unor mituri străvechi, dialogul trecutului cu prezentul, înțelegerea schimbului de valori între ieri și astăzi. Bineînțeles, asemenea fenomene s-au mai petrecut în istorie, și anume în momentele ei de cumpănă, ori de cîte ori — ca urmare a unor prefaceri sociale — se punea problema definirii și a înțelegerii unui drum nou în viața spirituală. (În asemenea momente, cînd conștiințele resimt acut nevoia de a încadra faptul într-o lege și de a înscrie evenimentul într-o durată, apare ca un fapt firesc referirea la acei eroi sau la acele opere care îndeplinesc cu strălucire o astfel de funcțiune.) Iată de ce, dacă noi nu putem omite fenomenul resurecției miturilor ori al reapariției clasicilor în mai toate epocile de răscruce ale umanității, trebuie să observăm — fie chiar și în treacăt — că altele au fost cauzele particulare care au determinat, de fiecare dată, această mișcare; altele în timpul Renașterii, altele în timpul Revoluției de la 1789, altele în anii romantismului.

Și nimeni nu poate pune pe seama hazardului că Vigny l-a cîntat pe Moise, cel învestit și singur, iar Dürrenmatt l-a evocat în *Fizicienii* pe Solomon, „prințul păcii, omul cel mai bogat și cel mai înțelept din Biblie", călăuzit de „dorința de a salva umanitatea".

De altfel, deplasarea de accente care a intervenit în motivul lui Faust este, la rîndul ei, cum nu se poate mai semnificativă pentru ceea ce constituie specific contemporan în predilecția pentru modele a scriitorilor de astăzi. În adevăr, Goethe celebra, în primul rînd, în Faust, efortul spre o mare construcție, iar Thomas Mann atrage atenția că nici o creație nu se poate încheia printr-un pact cu diavolul, că iraționalul este o forță a distrugerii.

În istoria culturii, clasicii și-au „revizuit" adesea permanența, intrînd activ în disputele actualității, dar substratul pentru care au irupt intempestiv în contemporaneitatea ultimelor decenii este unul aparte. Și nu se poate să nu reflectăm la faptul aparent paradoxal că, într-o epocă în care dezvoltarea întreagă a literaturii merge către o mai mare apropiere de viață, într-o epocă însetată de nou și în care ideea de modern acționează aproape ca o obsesie asupra unor spirite, se invocă frecvent trecutul și marile lui nume. În același timp, trebuie să remarcăm că apropierea de capodoperele clasice se

www.cimec.ro

realizează la alt strat al adîncimii și al intimității. Nu mai este vorba pur și simplu de a învești pe contemporani în toge romane, sau de a-l juca pe Hamlet în frac (asemenea încercări s-au produs, dar nu ele sînt esențiale). Interpretul de astăzi al lui Hamlet își investighează personajul de la alt nivel: el este interesat să pună în evidență stările violent opuse ale Prințului, impasurile gîndirii sale, rețeaua de contradicții în care se zbate, nevoia clarității, a angajării depline într-un act de înaltă datorie umană; cu un cuvînt, este interesat să reflecte dificultățile și mărețiile unei conștiințe care are sentimentul responsabilității. Această nouă modalitate de a interoga miturile și de a descoperi clasicii, această nouă trăsătură a literaturii și a artei, a exegezei contemporane, nu vine din influența unuia sau altuia din maeștrii ei, din răsunetul vreunei școli, ci e în directă legătură cu o mișcare amplă, cauzată — la rîndul ei — de un seism social.

Cît de puternic este acest seism o arată faptul că el a acționat asupra unor autori atît de opuși ca Beckett și Brecht. În adevăr, ceea ce le este comun lui Beckett (care, în piesa sa *În așteptarea lui Godot*, reia una din temele centrale ale Bibliei) și Brecht (care în *Cercul de cretă caucazian* reia unul din episoadele de aur ale „cărții sfinte") este că amîndoi resimt nevoia de a semnala un rău milenar, ce a însoțit mereu, ca o umbră, omul, și de a examina fapte ale vieții contemporane din această perspectivă și prin mijlocirea unor parabole. Reîntoarcerea la surse se face însă, la Beckett, cu disperare, iar la Brecht, cu speranță.

Oricît de general ar fi însă fenomenul, analiza lui comportă cîteva nete distincții. Așa, de pildă, înclinația unor scriitori ca Giraudoux, de a recrea într-o lumină nouă marile opere ale trecutului, se datorează, cred, descoperirii sentimentului că și ei aparțin istoriei, și anume, unui timp care-și trăiește amurgul, iar fatalitatea nu mai poate fi socotită o zeitate expulzată într-un timp arhaic, că destinul lor se încadrează într-un destin mai amplu, că există mii de asemănări între ceea ce se întîmplă sub ochii lor și ceea ce a mai fost. Nu spunea oare Valéry, că „noi, civilizațiile, am descoperit că sîntem pieritoare"?

Simțămîntul că aventura lor individuală e un fragment dintr-o continuitate, că ceea ce li se pare unic și ireductibil reprezintă un moment deloc inedit în alternanța de lumini și umbre a timpului, că au atins vîrsta socială de la care privești lumea cu ochii spre versantul celălalt, se află la originea multora dintre operele care reiau miturile fundamentale ale umanității. De altfel, de aici vine și acel gust amar și echivoc de absolut și trecător al unor astfel de creații, sugestia de margine, de finit, așa cum tot de aici vine și intenția expresă de a îngloba în condiția omului cortegiul de fenomene ce însoțesc sfîrșitul unei orînduiri. E și aceasta o formă de apărare în fața istoriei, o soluție de echilibru, chiar dacă acest echilibru e static. Realitatea e că o societate și o cultură care privesc înainte cu îngrijorare, cu panică, își caută un punct de reazem în trecut și găsesc o sursă de îmbărbătare în convingerea că omul și lupta, omul și zădărnicia, omul și suferința, omul și absolutul, omul și neantul constituie permanențele unui destin. (Ar fi însă cum nu se poate mai simplist să considerăm resemnarea și abandonul ca o caracteristică generală a unor astfel de creații. Căci, dacă este adevărat că, în mai toate lucrările care resuscitează miturile fundamentale ale umanității, istoria apare ca o fatalitate, sensul multora dintre ele este unul protestatar, combativ. Spre exemplu, scepticismul de care sînt impregnate atîtea pagini din *Ciocîrlia* lui Anouilh nu anulează ceea ce e revoltă în piesa dramaturgului, iar Caligula, în viziunea lui Camus, reprezintă și întruchiparea sîngeroasă a absurdului și inițiatorul unei opoziții împotriva absurdului.) Reîntoarcerea la valorile trecutului este făcută deci, uneori, să pună capăt unei neliniști și să restabilească o armonie tulburată. În imposibilitatea de a încheia un acord cu viitorul, se încheie un acord cu trecutul, fiindcă, așa cum observa Heidegger, „individualizarea în timp dă acea anxietate a oricărui punct terminus" („Sein und Zeit", pag. 255).

Colocviul dintre prezent și trecut nu poate fi redus însă la această explicație. Nevoia de a găsi afinități și argumente în istorie pentru universalizarea unor idei determină, la rîndul ei, reluarea marilor opere clasice. A-ți desena portretul retușînd pe cel al strămoșilor constituie un fapt firesc, într-o epocă în care, după profunde zguduiri sociale și față în față cu perspectivele de devenire istorică a lumii, spiritele își pun problema continuității, a reintegrării prezentului în structura unitară a civilizației, a relațiilor dintre revoluție și tradiție. Să nu uităm că unul din cele mai imperioase obiective

www.cimec.ro

ale conștiinței contemporane, angajate în lupta pentru o societate superioară, este acela de a-și contura fizionomia, de a-și defini hotarele: acesta sînt eu, de aici mai departe mă asemăn cu el, cu ceilalți, cu lumea; cultura socialismului resimte necesitatea de a demonstra legătura organică a noilor ei producții cu valorile trecutului, cu operele care au colaborat la evoluția, la progresul umanității, tot așa cum resimte necesitatea de a dovedi fondul viu de revoltă și creație al acestor lucrări, care par că-și perpetuează existența în virtutea unor decrete colective neabrogate, dar nici sancționate de actualitate. Punctul de plecare al articolului lui Lenin despre problema moștenirii literare este dorința de a face din cultura socialistă o formă deschisă de viață și de a stabili un echilibru dinamic între astăzi și ieri. Vasta acțiune de reconsiderare a operelor trecutului, pe care a inițiat-o marxism-leninismul, reprezintă de aceea o întreprindere impresionantă, și prin proporții și prin obiect, menită să arate că valorile clasice nu există numai ca amintire, dar și ca fapt de viață contemporană, că nu există creații, realmente memorabile, scrise într-o limbă care a fost și nu mai este. Și aceasta, nu fiindcă existența se recreează la infinit sub cerul acelorași legi inexorabile, ci pentru că umanitatea nu vrea să tîrască ca o greutate patrimoniul ei cultural, așa cum un avar poartă pe umeri un sac cu aur, ci să fertilizeze un capital de experiență în cadrul unei opere de reînnoire socială și etică.

Iată deci cîteva din elementele foarte deosebite ca intenție, ca orientare, și care explică intensificarea raporturilor noastre cu valorile clasice, faptul că relațiile noastre cu trecutul literar se pun în termeni de umanitate, de istorie, de luptă politică, de actualitate, diferențiind procesul de cel care avea loc în epoca cînd Racine scria *Britannicus*, sau eroii mitologici erau cît pe aci să alunge din Parnas pe sfinții și pe cavalerii creștini.

* * *

Evident, personajele și operele clasice nu pot reveni printre noi sub vechea lor înfățișare, și de aceea, adeseori, e ceva derutant și exploziv în noile interpretări, căci autorii lor provoacă și suportă o polemică directă cu vechile reprezentări. Luminînd aspectele neașteptate ale unei opere, reținînd în primul rînd paginile de un acut interes și care au o priză deosebită asupra unei conștiințe contemporane, neacordînd aceeași atenție fiecărei cărți, contestînd aprecieri care au de partea lor teribila forță de a fi fost acceptate, astfel de încercări trezesc neîncredere și opoziție; ceea ce e infidelitate față de o veche imagine nemulțumește, iar ceea ce e parțial irită, uitîndu-se că orice interpretare este fatal parțială, fiind produsul unui moment istoric. E o reacție psihologică lesne de înțeles. De altminteri, în această privință dăinuie o nedezmințită tradiție: cînd în secolul al XVII-lea, La Motte traducea „Iliada" cu prescurtări și modernizări, Homer era violent apărat în fața „impietății". Dar, fiindcă ceea ce caracterizează un clasic este tocmai caracterul nefinit al creației sale, universalitatea semnificațiilor pe care le asigură, imboldul de a-l privi dintr-un alt unghi de vedere continuă să acționeze. Viața valorilor se întemeiază, de altfel, pe această operă de libertate și de neîncetată perfecționare a receptivității noastre.

B. Elvin

www.cimec.ro

Actori și roluri

• LILIANA TOMESCU — Josie Hogan

Cu riscul de a fi contrazis de o lectură foarte „ortodoxă" a piesei, cred că pentru Josie Hogan, eroina lui O'Neill, Liliana Tomescu avea și datele profesionale și experiența scenică în stare să pronosticheze un succes sigur. Dacă vom compara rolul din *Luna dezmoșteniților* cu cîteva dintre reușitele actriței din ultimele stagiuni — Caterina din *Femeia îndărătnică,* Eliza Doolittle din *Pygmalion,* Ioana din *Ciocîrlia* — vom realiza că problemele fundamentale ale acestor personaje atît de deosebite au puncte de tangență. În toate cazurile acestea avem de-a face cu personalități contradictorii de un anumit tip.

Toate eroinele disimulează sub o mască (agresivitate — vulgaritate — asceză inspirată) o frumusețe a femeii ce se cere descoperită, cunoscută și înțeleasă, o înțelepciune feminină superioară. Temperamentul viu, aerul băiețesc ce i se potrivește atît de bine, mobilitatea de culoare a glasului — căruia îi sînt accesibile și duritatea pînă la limitele vulgarului, și simplitatea caldă, învăluitoare —, fizicul lipsit de spectaculosul șocant și de dulcegăria baremului hollywoodian al frumuseții, dar cu o plastică scenică atît de bine folosită, umorul și simplitatea convingătoare și senzuală cu care actrița exprimă firesc gîndul — acestea sînt cîteva dintre datele personalității artistice care i-au facilitat Lilianei Tomescu succesele menționate. Acestea au justificat și distribuirea ei în *Luna dezmoșteniților.*

Cred că este nepotrivit să spunem despre Liliana Tomescu că este „alta în fiecare rol". Personalitatea și farmecul actriței sînt atît de puternice, încît depășirea lor nu se face — am impresia — pe planul imaginii-personaj, nou create de la spectacol la spectacol. Eroinele ei, într-un anumit sens atît de asemănătoare, sînt diferite doar pe planul afectelor, al nuanțelor de sentiment cu care actrița știe să manevreze. Domeniul tehnicii interioare ni se pare că rămîne punctul forte în creația Lilianei Tomescu. Ea nu construiește rolul într-o arhitectură exterioară, a acțiunilor caracterizante, și nici calculîndu-și economic efectele, surprizele, dezvăluirile. După ce-și definește dintr-un prim moment personajul, în datele lui elementare și contradictorii, actrița evoluează mai departe

www.cimec.ro

pe variaţii de intensitate a trăirilor, pe forţa comunicării sentimentului. Gesturi foarte puţine, şi am spune reflexive, fără valoare de comunicare cu partenerul (Josie îşi zgîndăreşte zulufii, îşi astupă mereu gura cu palma) ; foarte rar, gesturile explozive cu semnificaţie mai amplă (aruncatul pantofilor după ce află că Tyron nu vine la întîlnire, sau zguduitorul „zbor de pasăre rănită" după plecarea acestuia) jalonează exterior rolul. Forţa care captivează în jocul Lilianei Tomescu, care stăpîneşte spectatorul, e intensitatea trăirii, temperatura înaltă la care actriţa joacă tot timpul. De aceea, emoţionează şi zguduie interpretarea dată eroinei lui O'Neill.

Actriţa, deşi posedă o plastică scenică remarcabilă, foloseşte cu economie mişcarea. Arma ei principală rămîne cuvîntul. Stăpînă pe nuanţele şi intenţiile cele mai delicate, nuanţînd replica uimitor de variat, stăpînind arta contrapunctului între sensul logic al replicii şi încărcătura emoţională a acesteia, poetizînd frust vorba spusă „pe şleau" şi subliniind cu discreţie poanta, Liliana Tomescu găseşte în cuvînt principalul suport, purtător al emoţiei, al trăirii actoriceşti. Josie cea înfăţişată de Liliana Tomescu bravează şi aduce alinare, ademeneşte şi iubeşte intens, se dăruieşte total şi se refuză încrîncenat (cîtă forţă disperată în acel „sînt Josie ! Josie ! Josie !"... cu care-l trezeşte pe Tyron dezlănţuit), iartă şi dispreţuieşte, zăvorăşte durerea şi apoi o revarsă purificator — totul la nivelul incandescent al intensităţii trăirii de care e capabilă actriţa.

Ceea ce impune însă hotărîtor creaţia Lilianei Tomescu este „stabilitatea formei" ce-i caracterizează jocul. Cine revede interpretarea ei are ocazia de a întîlni o creaţie mereu proaspătă, niciodată devitalizată, o consecvenţă, o permanenţă a

nuanţelor prestabilite, specifică creaţiilor de înaltă ţinută întîlnite în această artă despre care obişnuim să spunem că e „efemeră" şi care se cheamă arta actorului.

B. T. Rîpeanu

• CU MĂTUROIUL LUI THERSIT

Gh. Dinică nu este numai un artist foarte înzestrat, nu este numai interpretul, cu un bun exerciţiu fizic, al *Umbrei*, autorul unor reuşite compoziţii în care date spirituale şi morale căpătau expresie corporală ; el este mai ales reprezentantul unui nou gen actoricesc, corespunzător unor trăsături apărute recent în dramaturgia şi spectacolul românesc.

Am mai scris că personajele pe care el le interpretează se ridică la metaforă. Dar această metaforă nu este niciodată mîngîioasă, liniştitoare, armonioasă, e o metaforă care zgîrîie şi zgîlţîie, izbeşte,

www.cimec.ro

mușcă, arde fără milă, indignează, exasperează. Fantezia actorului te obligă să privești lucrurile sub o latură insolită, inadmisibilă, de necrezut, care te scoate din sărite, te revoltă, te umple de furie, te obligă să iei o atitudine. În jocul său își găsește expresie tranșantă neîmpăcarea unei societăți care se naște, față de moravurile uneia care piere. Cu Dinică n-ai să te înalți în sferele lirismului și ale efuziunilor sentimentale, ai să afli în schimb ce hain poate fi cretinismul ridicat la rang de hiperbolă (Caion din *Procesul d-lui Caragiale)*, ai să afli ce poate însemna o adevărată sinteză a dezumanizării (Gherman din *Somnoroasa aventură),* ai să-i auzi rîsul sarcastic desființînd lumea acefală a „eroilor" din *Troilus și Cresida.* El nu e făcut să mînuiască bagheta fragilului Ariel, ci măturoiul lui Thersit.

Dar violența actorului e de natură spirituală, ea se alcătuiește din finețe și inteligență. Semidoctul Gherman își etalează cu deplină seriozitate opiniile despre artă și viață în fața chioșcului de ape minerale, pe fața domnului Papillon din *Rinocerii* nu se clintește nici un mușchi, și chiar îmbrăcat în zdrențele bufonului Thersit, actorul își refuză aproape orice îngroșare a expresiei. El înfierează vulgaritatea cu subtilitate, realizează contrastele comice printr-un joc al nuanțelor, surprinzătoare fără a fi ostentative. Dinică nu joacă decît firesc, marea lui originalitate este că te convinge de ridicolul dus pînă la absurd al unor caractere ce aparțin vieții reale. Gherman exultă de fericire autentică în clipa în care proaspăta sa logodnică îi taie cravata cu foarfeca și e adînc înduioșat cînd stropește o floricică înfiptă în mașina de scris. Thersit suferă fizic ascultînd enormitățile pe care sînt în stare să le debiteze Achile sau Aiax, prostia îl chinuie, îl

www.cimec.ro

sufocă, îl înnebunește. Umbra învățatului din piesa lui Șvarț clocotește de pasiunile pămîntești ale trufiei și setei de putere. Interpretul nu te poartă pe tărîmuri imaginare, el îți dezvăluie într-un chip nou realități vechi. Arma lui necruțătoare este adevărul. Dinică e rău. Cred că nu știe ce înseamnă iertarea creștinească. Dacă va fi avînd dreptate Eugen Ionescu, că arta cu adevărat înnoitoare purcede de la diavolul, nu de la bunul Dumnezeu, atunci cu siguranță că Dinică îl are pe dracul în el.

Andrei Băleanu

• ANDREI CSIKY

Ca înfățișare, Csiky este o apariție romantică. Există melancolie și orgoliu bărbătesc în frumusețea chipului său armonios și în linia siluetei ; forță și gingășie, neliniște și amărăciune se amestecă în expresia trăsăturilor sale fine, parcă mușiate de încercări și dezamăgiri neștiute.

Asemenea însușiri constituie totdeauna un atu pentru actor. Ele capătă însă îndoită putere, atunci cînd cel care le posedă nu cedează ispitei propriului său farmec — nu caută doar să se arate, nu încearcă să facă din emoțiile unui rol sau ale altuia un fard pentru frumusețea sa, un prilej de a smulge admirația pentru sensibilitatea sa, nu pozează — pe scenă și în viață — în ființă aleasă, plăsmuită cu totul altfel decît ceilalți muritori. Andrei Csiky este un muncitor al scenei migălos, atent, sever față de sine însuși. Jocul său este concentrat, riguros condus. Originalitatea și valoarea interpretărilor lui stau în precizia nuanței, mobilitatea spirituală, adîncimea afectivă reținută cu zgîrcenie.

Astfel, Anghel Dobrian jucat de el în *Ștafeta nevăzută* se înfățișează la început strălucitor, deschis, ferm — puțin prea strălucitor, puțin prea ferm ! Ceva greu de numit, în jocul actorului, sugerează că atîta siguranță de sine poate deveni ușor nedreaptă, șoptește că o asemenea strălucire și încredere în propriile forțe nu se bizuie doar pe calități și reușite meritate, dar și pe hazarduri, întîmplări fericite, pe lipsa experiențelor amare. „Omul căruia totdeauna i-a mers totul din plin" apare impulsiv și vulnerabil. Și abia după ce, astfel, i-a luat eroului său ceea ce putea să-l falsifice, idealizîndu-l ca desăvîrșit și infailibil, Csiky începe să demonstreze atent frumusețea morală a acestui om care poate greși mult, rămînînd și în greșeală generos, intransigent. Rolul este construit în întregime pe subtexte. Loviturile de teatru și accentele dramatice nu cad atîta pe marile izbucniri de energie sau pe momentele care exaltă emoția în cuvînt, cît pe tăcerile în timpul cărora, ascultînd și privind, eroul înțelege că lucrurile nu sînt așa cum le-a crezut, pe scurtele zvîcniri de conștiință care-i dezvăluie una cîte una erorile — ale sale și ale altora. De aici încolo, construcția personajului se simplifică, adunîndu-se în jurul unei singure stări de spirit — vinovăția, nevoia de a răscumpăra grabnic nedreptățile comise cu sau fără voie.

Am admirat de mai multe ori știința acestui actor de a juca dintr-o dată cîteva stări de spirit, cîteva „culori afective" suprapuse ca într-un acord muzical și sugerînd, în același timp, dispoziția momentului, moravurile unui mediu precis caracterizat, tensiunile și relaxările. Csiky determină astfel exact poziția, punctul geografic în care se află conștiința eroilor săi pe harta evoluțiilor social-individuale. Un cadru care-l arată în *Pădurea spînzuraților* spune totul despre Varga din clipa aceea : că vine direct și din prima linie, că e pătruns de umezeala noroaielor, că a petrecut noaptea urmărind spectacolul morții, că se încăpățînează să îndeplinească pînă la ultima consecință ceea ce socotește el a fi datoria sa de ofițer. Multilateralitatea și adîncimea psihică a unor personaje astfel clădite creează senzația de neașteptat și de foarte viu, iar această senzație este sporită de spontaneitatea actorului, de adevărul imediat și intens al reacțiilor sale. (Lacrimile lui Varga, în final, fac unul din cele mai zguduitoare momente ale cinematografiei noastre.)

Întîlnind un asemenea interpret, Jimmy Porter, celebrul furios din *Privește înapoi cu mînie*, a căpătat o sensibilitate extremă și un acut sentiment al răzvrătirii. Rolul poate fi centrat pe un temperament exploziv, o vitalitate în neîntreruptă și os-

www.cimec.ro

tentativă izbucnire, sau poate fi proiectat pe planul unui sarcasm intelectual îndrăcit, un fel de rînjet perpetuu al inteligenței nesatisfăcute. Protagonistul de la Satu-Mare a preferat să-i dea atributele unei mari capacități de suferință, pudic deghizată în ironie. Porter-Csiky este puritanul despre care vorbește la un moment dat Alison, tînărul a cărui nevoie vibrantă de adevăr, curățenie, sinceritate e mereu exasperată de falsurile convențiilor sociale și care devine crud pînă la sadism, fiindcă se simte tot timpul lovit în ceea ce crede și iubește. Sub toate acestea, mai adînc, se conturează sentimentul ratării, conștiința zilelor care trec zadarnic, a imposibilității de a găsi undeva, în afară, un punct de sprijin, o palmă de pămînt sigur pe care să poată începe ceva....

Un actor matur profesional, deși în plină tinerețe, știind să coboare departe, în profunzimile vieții artistice a piesei și a eroului, subtil mînuitor al detaliului și nuanței; un actor de interiorizare — putem spune fără să șovăim, de trăire — lapidar și cu atît mai bogat lăuntric cu cît se străduiește, evident, să ocolească facilitățile exterioare. Și o conștiință de om de teatru: Csiky este directorul unuia dintre colectivele mici eroice ale țării. Ce i s-ar putea dori, încă? Poate mai multă libertate fizică, mai multă vigoare, suplețe și degajare a mișcării. Jimmy Porter nu este singurul rol care cere un consum frenetic de gesturi și dezlănțuiri, neastîmpăr și hîrjoană care se preface în luptă. Și e puțin trist să vezi un asemenea actor gîfîind și mișcîndu-se anevoie, de îndată ce ritmul acțiunilor fizice începe să se accelereze. Dar acest păcat nu este numai al lui Csiky. Deocamdată, nu putem decît să așteptăm ca actorii să se hotărască să-și pregătească perseverent condiția fizică.

A. M. N.

www.cimec.ro

FESTIVALUL TEATRELOR STUDENȚEȘTI DE LA ZAGREB

ROMÂNIA: PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

Mișcarea artistică studențească din țara noastră a realizat un frumos succes internațional prin „premiul pentru cel mai bun spectacol", obținut la cea de-a cincea ediție jubiliară a Festivalului teatrelor studențești, desfășurat între 4 și 11 septembrie în Iugoslavia, la Zagreb. Bucurîndu-se de o bogată participare europeană, concursul a întrunit colective teatrale cu cele mai variate orientări, pornind de la repertoriu și sfîrșind cu stilul de interpretare. La capătul a 21 de spectacole, care au alcătuit programul celor opt zile de concurs, trei jurii separate au decernat premiile, fiecare juriu cîte un singur premiu, după cum urmează: premiul pentru cel mai bun spectacol al festivalului, României, cu piesa lui Al. Mirodan, Șeful sectorului suflete ; *premiul pentru cel mai bun spectacol de avangardă, Suediei, cu* Civilizații *și* Camera vidă, *două piese într-un act de Sandro Key, și premii de interpretare acordate: actorului italian Giancarlo Ilari, pentru interpretarea lui Hlestakov din* Revizorul *de Gogol, și actriței maghiare Katalin Solyom, excelentă interpretă a două roluri complet diferite, aparținînd dramaturgiei clasice maghiare. Numeroase țări au fost reprezentate prin formații valoroase, cu un repertoriu curajos ales, cu încercări îndrăznețe și adeseori fertile în ceea ce privește arta spectacolului, cu concepții regizorale clare și omogene, cu actori interesanți și variați ca genuri: dramă clasică, pantomimă, tragicomedie, varieteu.*

Șeful sectorului suflete[1], *spectacolul studenților bucureșteni ce reprezenta pentru prima dată țara noastră în competiția de la Zagreb, s-a bucurat de un succes autentic, exprimat atît prin premiul obținut, cît și prin ecoul deosebit, stîrnit în rîndurile participanților la festival, publicului și presei iugoslave. Președintele festivalului, Nicola Jelnik, a declarat imediat după reprezentație — care s-a încheiat cu 11 chemări la rampă ale actorilor — că „a avut satisfacția să asiste la cel mai frumos spectacol din toate cele cinci ediții ale festivalului, la o demonstrație excelentă în favoarea teatrului ca artă progresistă". Buletinul oficial al festivalului a apreciat la rîndul său, în termeni măgulitori, spectacolul nostru: „Iată o experiență completă de teatru total, pe care noi o așteptăm de ani de zile. Inventiv, cu o cultură scenică de necrezut și un stil foarte limpede, spectacolul s-a ridicat la un nivel la care fiecare teatru tinde să ajungă. Nu putem menționa pe nici unul dintre actori, căci asta ar fi o ofensă pentru ceilalți."*

Milan Tasic, scenograf din Belgrad: „Am participat la multe festivaluri internaționale și am văzut sute de spectacole. Sînt fericit să spun că Șeful sectorului suflete *este cel mai bun dintre toate. Îi felicit pe colegii români pentru acest minunat spectacol, care a constituit o experiență excepțională pentru noi toți."*

---

1 Regia: Andrei Șerban. Scenografia: G. Doroșenko. Distribuția: Mihaela Dumbravă (Magdalena), Dan Nuțu (Șeful și Gore), Florian Pitiș (Costică), Florin Tănase (Horațiu), Cornelia Hîncu (Ofelia), Carmen Galin (Copilul), Radu Boroianu (Inovatorul).

www.cimec.ro

Graham Passmore, actor și regizor al companiei din Bristol, a mărturisit: „Eu nu cred în Dumnezeu, dar după acest spectacol încep să cred în miracole." La conferința de presă ce a urmat reprezentației, spectacolul românesc a fost socotit ca o încercare importantă și serioasă de a crea teatru total. Unii dintre vorbitori au apreciat concepția unitară, pantomima cu reale sensuri poetice și filozofice, excelent executată, dar au notat anumite disonanțe între text și interpretare. Cea mai importantă apreciere a spectacolului nostru a fost dată însă de votul neoficial al publicului și al delegațiilor participante la festival, care au fost invitate să-și dea adeziunea pentru cea mai valoroasă reprezentație din competiție. Și aici, România a ocupat detașat primul loc, cu 132 de voturi față de 108 ale Ungariei și 78 ale Uniunii Sovietice.

Publicăm punctul de vedere al regizorului Andrei Șerban, atît asupra spectacolului studențesc român, cît și asupra festivalului.

PANTOMIMA UNUI GÎND, POVESTEA LUI

Șeful sectorului suflete este o piesă despre fericire. O femeie singură are curajul să spună „NU" trecutului ei și, odată cu această desprindere, să pornească o luptă îndîrjită, năvalnică, pasionată, cu tot ce se zbate contradictoriu în ea, pentru ca să ajungă lîngă omul de care se simte legată prin tot ce are ea mai valoros. Șeful sectorului este o imagine, nu un caracter, întruchiparea gîndului cutezător al eroinei. Și așa cum și trebuie să fie un gînd, el este elastic și învăluitor, grav și mobil, ademenitor și generos. În lumea de vis a eroinei, imaginea se naște activă, suplă, și se divide în două întruchipări: prima, a șefului — gri, impunătoare ca o orgă; cealaltă — a lui Costică, galbenă, sprințară, cu clinchete de clopoței. Cele două imagini nu se confundă, dar se întregesc una pe alta, ele fiindu-i de folos eroinei, pînă în clipa cînd omul real, omul cu instincte și reacții adevărate, apare pentru a le lua locul. Atunci, imaginile se topesc în subconștient. Am încercat deci să realizez, scenic, pantomima unui gînd, povestea lui. Avem de-a face aici cu o noțiune care, deși abstractă, se naște, trăiește cu frenezie, apoi dispare. Dispare, pentru că Omul o învinge, pentru că fericirea se realizează totuși pe pămînt. Deasupra îndestulării casnice vulgare, limitate, se naște autentica mare fericire, fericirea poetică. Iată de ce în cadrul scenografic, odată cu metamorfoza ce se petrece în sufletul eroinei, aglomerarea de obiecte utile, suspendate — „fericirea Horațiu" — dispare, lăsînd loc vazelor cu flori, proiectate pe plasa de sîrmă, cu efect de transparență — „fericirea Gore". Eu nu am văzut în piesa lui Mirodan două planuri — real și de vis —, ci unul singur, ficțiunea piesei, fabulația evenimentului subiectiv. În planul real, Gore capătă la un moment dat mișcările Șefului, pentru că Magdalena îl vede astfel, imaginația ei îi adaugă calități pe care le descoperă spontan, și eroul cîștigă astfel valori noi. Noi am privit piesa subiectiv, prin Magdalena, și deoarece în lupta ei totul se petrece la o temperatură maximă, întregul spectacol se activizează în consecință. Tot colectivul a căutat să imprime spectacolului o notă distinctă, de demonstrație polemică, în primul rînd, de felul în care înțelegem azi să abordăm realismul în artă și, implicit, cît de largă poate fi sfera lui.

TEATRUL CA SOMNIFER

Primul festival internațional la care am participat și-a consumat anecdotica într-un oraș de autentică tradiție: capitala Croației, de pe malurile Savei, își făurește contemporaneitatea ridicîndu-se printre vestigiile trecutului. Ieșind de la Teatrul de dramă, așezat pe foarte întinsul bulevard „Tito", și îndreptîndu-ne spre sala Comedia (cele două teatre care au găzduit reprezentațiile festivalului), oprindu-ne în drum lîngă vechea Universitate fondată în 1669, trecînd apoi prin istoricul centru al orașului, unde sînt îngrămădite puzderie de magazine, asemănătoare ca atmosferă cu Lipscanii noștri,

www.cimec.ro

Dan Nuţu (Şeful-Gore) şi Florian Pitiş (Costică) în „Şeful sectorului suflete" de Al. Mirodan

ajungem la Comedia, pe o colină unde, în apropiere, se află impunătoarea catedrală catolică, veche din 1093, cu o solemnă şi profund impresionantă arhitectură. În această atmosferă sobră, cultivată, tradiţionalistă (Belgradul este un oraş mult mai modern, mai nervos, mai trepidant, raportul său cu Zagrebul poate fi comparat cu acela dintre Moscova şi Leningrad, de pildă), a avut loc un festival de teatru, deloc tradiţionalist, şi uneori nu lipsit de sobrietate. Trupa din Bristol, care a inaugurat seria spectacolelor, a prezentat două piese, *Trei orbi* de Michel de Ghelderode şi *Coşmarele* de François Paliard, ca o ilustrare — după părerea lor — a teoriilor teatrului cruzimii ale lui Antonin Artaud. Am avut tot timpul senzaţia unor mari intenţii, din păcate timid şi palid exprimate pe scenă, ceea ce „era calea cea mai riscantă", după cum s-a exprimat Artaud. Piesa *Orbii* cere nişte foarte mari actori, care să sugereze un întreg univers „al ochilor închişi", drumul şovăielnic spre mlaştina în care se vor scufunda eroii, refuzînd adevărul, triumfînd prin iluzie. Actorii englezi, deşi foarte bine conduşi, şi de aceea interesanţi şi noi ca manieră de joc, nu ieşeau din limitele corectitudinii. *Coşmarele* exprimau — după cîte am înţeles — o încercare de înăbuşire a convenţiei teatrale, prin aglomerare pe scenă de fapte netipice, anoste, terne, ce invitau parcă la moleşirea simţurilor, la topirea reflexelor, ştergînd, pînă în final, graniţa dintre ficţiune şi realitate şi avînd ca unic rezultat o copleşitoare plictiseală. Cadrul de desfăşurare specific teatrului cruzimii nu se defineşte pentru artiştii din Bristol numai prin fragmente de oase, bucăţi de carne fezandată, sînge învolburat ce inundă pardoseala scenei, ci şochează prin atmosfera inversă, de liniştire absolută, scena devenind astfel un adevărat loc unde nu se întîmplă nimic. *Coşmarele* sînt o căutare a nivelurilor de conştiinţă. Nici actorii, nici publicul nu-şi dau seama sigur, nici o clipă, la ce nivel al subconştientului este plasată

www.cimec.ro

acțiunea. Piesa este centrată în jurul formației psihologice a unui funcționar și al relațiilor acestuia cu amanta, care încearcă să-l asasineze în vis, al legăturii sale cu nevasta, în fața căreia rămîne emotiv și impotent sexual, piesa terminîndu-se într-o sfîșietoare atmosferă, aceea a instinctului uman, obosit și învins. Aceste cîteva fapte erau învăluite pe scenă într-o ceață de opium, aș zice, aidoma unei mișcări văzute printr-un dublu încetinitor. Spre sfîrșit, unii dintre spectatori își pierduseră atenția și ațipiseră. Relatînd acest fapt regizorului englez, el s-a arătat deosebit de încîntat. „Este exact ceea ce am vrut. Somnul este aici un efect produs de o cauză pe care am impulsionat-o voit". Iată rezultatul unei încercări discutabile, evident, deoarece îmi face impresia că, așa cum ni s-a arătat, teatrul privit și folosit ca un somnifer își pierde însușirile de bază, autodesființîndu-se. Situat înafara zonelor estetice, experimentul a depășit, cred, de data aceasta, limitele artisticului.

Consecvenți încercării lor, studenții din Bristol au refuzat la sfîrșitul spectacolului să iasă la aplauze, tocmai din teama de a nu restabili convenția scenică odată întreruptă.

ÎNCERCĂRI DE ANTIDRAMĂ

Spectacolul de pantomimă al trupei din Stockholm se apropia ca intenții și țel de cel al englezilor. Mișcarea lor era foarte seacă, economică și, fapt surprinzător pentru pantomimă, nu avea poantă. Reprezentația debuta cu „clasica scenă goală", pe care lumina rămînea aprinsă aproape un minut fără să se întîmple nimic deosebit; apoi apăreau un El și o Ea, cu două cuburi pe care se așezau la modul cel mai lent cu putință, începeau să vorbească fără cuvinte, iar discuția pe care o purtau se rezuma la gesturi puține dar sacadate, în timp ce pe banda de magnetofon era imprimat și dialogul sincron cu această pantomimă. Apoi, pe rînd, apăreau patru, șase, nouă actori, care repetau exact tot ce făcuseră cei dinaintea lor, aducînd în plus cîteva amănunte aparent neinteresante. Aceleași reacții, aceleași reflexe erau mimate la infinit, și deși nu am înțeles textul cuvînt cu cuvînt, mi-am putut da seama că, de data aceasta, niște actori foarte dotați își iroseau talentul pentru a demonstra moartea spectacolului, folosind evident elemente de antidramă.

Pe aceeași linie, destul de confuză și de arbitrară, ni s-a părut a fi tratat unul din spectacolele prezentate de ansamblul modern al Sorbonei (*Farsa divină* de Pierre Gripari), care abordează problema creștinismului, căutînd să explice două dintre dogmele sale: prima, a păcatului originar, și cealaltă, a mîntuirii, unde Dumnezeul evreilor este văzut ca un nazist odios, iar Dumnezeul creștinilor ca un canibal. Și pentru că nemurirea nu este decît o cinică înșelătorie, ultimul personaj care rămîne în scenă înainte de tragerea cortinei (și francezii au insistat asupra acestui final disperat) este Moartea însăși. Împotriva destinului nu se poate lupta în nici un fel, căci însăși noțiunea de dumnezeire își pierde valoa-

Mihaela Dumbravă (Magdalena)

www.cimec.ro

rea într-un astfel de raport — iată cam unde vrea să ne ducă această farsă divină, pe care nu înțeleg de ce actorii francezi au inclus-o în repertoriul lor.

ȘI ALTELE...

În schimb, parcă în compensație, piesa Jeanninei Worms, *Pisica e pisică* (o excelentă satiră scrisă cu talent și mult simț al parodiei), a fost interpretată, tot de echipa pariziană, într-un stil cultivat, concentrat și matur, datorat îndeosebi unui regizor contradictoriu și surprinzător, Jacques Legre și unui actor, Alain Halle-Halle, rațional prin excelență, dar cu o mare maleabilitate interioară.

Discuții aprinse și contradictorii a stîrnit interpretarea dată de Universitatea MGU din Moscova piesei *Ascensiunea lui Arturo Ui* de Brecht, în regia lui Serghei Iutkevici. O montare impresionantă (orchestră pe scenă, 40 de actori, bare enorme de metal, porți culisante, instalație electrică proprie) se desprinde de linia tradițională, aș spune, în punerea în scenă a lui Brecht. Aici nu mai există dedublare, noțiunea de joc declarat se pierde cu desăvîrșire. Spectacolul a dat naștere unor opinii foarte contradictorii; personal, nu m-a convins.

Universitatea din Budapesta, cu cele două piese clasice de autori maghiari (premiul II la Festivalul de la Nancy — 1965), și trupa din Parma, cu *Revizorul* de Gogol, au încercat simultan o reconstituire scenică pe texte clasice, maghiarilor reușindu-le mai mult, italienilor mai puțin, din cauza tratării în vodevil a tulburătoarei tragedii a dezumanizării, care este, în cele din urmă, piesa lui Gogol. Mult mai interesant mi s-a părut ansamblul din Genova, care a prezentat un spectacol foare curajos, cu piesa avangardistă a poetului polonez Rozswicz — *Cartoteca*. Este o dezbatere publică, în care eroul se ridică dintre spectatori, lumina rămîne aprinsă mai tot timpul, și în sală și pe scenă, pentru că tot ceea ce se petrece pe scenă implică direct pe orice privitor care are dreptul să se declare de acord sau împotriva acțiunilor prezentate în fața lui. Pe lîngă erou, defilează zecile de personaje cu care el a avut de-a face cîndva, accidental. Toți vor să-l ajute, dar în fața banalității și insuficienței ofertelor el se retrage. Această retragere înseamnă o atitudine, cea mai sterilă dintre toate. Autorul și spectacolul o condamnă cu promptitudine.

Aș aminti într-o orientare comună spectacole pe texte improvizate ale trupelor din Cracovia (grupul „Salamandra"), Zagreb (grupul „Stradija") și cabaretul din Ostrava, deoarece continuau linia valoroasă a satirei la adresa unor atitudini sau moravuri greșite sau înapoiate, cîteodată satira devenind pamflet și aluziile căpătînd nuanță politică. Publicul din Zagreb a aplaudat mărinimos tot ceea ce l-a atras și a fluierat îndîrjit la tot ce nu-i era pe plac. Teatrul „Disc" din Praga a prezentat în concurs trei piese ale interesantului dramaturg și romancier Thornton Wilder, descifrînd cu seriozitate sensurile poetice, aparent doar ciudate, ale autorului *Femeii din Andros*. Fragmente din *Electra* de Sofocle și *Medeea* de Euripide, prezentate de o trupă din Atena (transpunere nepermis de palidă și de artificioasă), *Mascarada* de Crleza (Teatrul experimental din Zagreb), *Trigonul* de Broom Lynne (Compania din Londra), *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare (Teatrul „Dadov" din Belgrad), viziune modernistă în ritm de maddison cu Don Pedro, alias președintele Consiliului olimpic, ce așteaptă vaporul cu sportivi ce se întorc de la Olimpiada din Tokio ș.a.m.d., regizorul reușind să împartă cu dărnicie fiecărui personaj cîte un veritabil titlu de campion olimpic — la popice, la haltere, cu un final în ingenioși pași de step în interpretarea întregului ansamblu: iată o succintă prezentare a colectivelor care, prin prezența lor, au constituit o variată trecere în revistă a teatrelor studențești europene.

După ce s-a terminat festivalul, am văzut Adriatica. Este o mare fără nisip.

Andrei Șerban

www.cimec.ro

I Olimpiada de la „Olympia"

În cadrul primei „Olimpiade a music-hallului", timp de aproape o lună de zile, firma de neon — imensă cît fațada teatrului — a marelui music-hall parizian „Olympia" a ars zi și noapte, ca o torță olimpică, anunțînd: „Le grand Music-Hall de Bucarest", prezentat de Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase".

„Olimpiadele music-hallului" s-au născut din ideea fericită a directorului general al Teatrului „Olympia", d. Bruno Coquatrix. Concepînd „Olimpiadele" ca niște confruntări artistice internaționale, d. Bruno Coquatrix a realizat pentru prima oară în istoria music-hallului, un adevărat festival internațional al teatrelor și ansamblurilor de music-hall și revistă. La Paris s-au întîlnit în vara aceasta, pe scena Teatrului „Olympia", începînd din luna mai, următoarele formații, pe care le citez în ordinea prezentării spectacolelor: Ansamblul Uniunii Sovietice, Ansamblul Izraelului, Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase", Ansamblul cubanez, urmat, în cursul lunii septembrie, de grupul de „folksongs" al Statelor Unite.

Spectacolul prezentat de Teatrul „Constantin Tănase" s-a bucurat de un mare succes, anunțat și comentat de presa franceză, americană, italiană și din alte țări. Dar tot atît de entuziaste au fost și aprecierile verbale ale oamenilor de specialitate francezi: directori de teatre, artiști, cîntăreți, comentatori ai posturilor de radio și televiziune, aprecieri pe care le-am reținut din discuțiile purtate cu ei în diferite ocazii.

Despre „spectacolul excelent al românilor" mi-a vorbit în termeni elogioși cunoscutul artist și cîntăreț Charles Aznavour. Henri Varna, directorul celebrului „Casino de

www.cimec.ro

In fața Teatrului „Olympia" din Paris, cu prilejul spectacolelor Teatrului „Constantin Tănase"

Paris", a subliniat „calitățile neașteptate" ale baletului nostru. Cînd Mick Mitchel, popularа vedetă de la „Casino de Paris", a anunțat în timpul spectacolului în care juca, prezența în sală a trupei romîne, care „obține un triumfal succes la «Olympia»," spectatorii au izbucnit în aplauze prelungite.

Pierre Guérin, directorul celui mai mare cabaret parizian — „Lido" —, sau artiștii și balerinele de faimă mondială de la „Moulin Rouge" au rămas încîntați de „ritmul și prospețimea" revistei noastre. Cunoscuta cîntăreață Lucienne Boyer ne-a mărturisit că a petrecut la spectacolul nostru „o seară de neuitat"...

Pe marile bulevarde, artiștii Teatrului „Constantin Tănase" erau opriți de către trecători, foștii noștri spectatori, care ne aplaudaseră „la scenă deschisă", scandînd „Vive la Roumanie !"...

www.cimec.ro

Dar spectacolul nostru de revistă a mai impresionat — și aceasta mi se pare lucrul cel mai important — prin concepția unitară a realizării sale, în cadrul căreia cîntecul de muzică ușoară s-a îmbinat armonios cu dansul popular, stilizat; în care, ritmurile moderne de dans n-au distonat alături de cîntecul popular autentic sau transpus în ritm de jazz, și în care monologul comic fantezist și cupletul clasic de revistă, dînd vioiciune spectacolului, au alternat cu plastica acrobatică sau cu tablouri coregrafice, acompaniate de muzică concretă.

În diversitatea artelor care concură la crearea spectacolului de revistă sau de music-hall, noi nu am urmărit numai aplicarea principiului de estetică clasică a unității în varietate, ci, realizînd o formă originală de exprimare artistică, am ajuns la o dramaturgie proprie, specific românească, în care se păstrează tradiția bună a teatrului nostru de revistă, îmbogățită însă, în același timp, cu valori artistice contemporane, atît în conținut, cît și în formă.

Cu prilejul „Olimpiadei music-hall-ului" au apărut în presa franceză numeroase dezbateri teoretice privind, mai ales, limitele care despart spectacolul de revistă de cel de music-hall și de spectacolul de varietăți. Părerea noastră este că aceste „limite" privesc numai diferențe de nuanță și că, departe de a se constitui ca genuri diferite, ele sînt doar forme spectacologice ale aceluiași gen de teatru, apărute firesc în evoluția sa. În acest sens, am vorbit și la posturile de radio franceze: Radio Paris și Europa I, folosindu-mă de cel mai convingător argument, care a fost însuși spectacolul nostru de revistă, prezentat la „Olympia".

Parisul este denumit, pe drept cuvînt, „țara music-hallului", de aceea întregul nostru colectiv artistic a vizionat, cu mult interes, spectacolele de revistă, reprezentate pe scene de mult cunoscute în lumea întreagă: „Folies Bergères", „Casino de Paris", „Moulin Rouge", „Lido" sau „Théâtre des Variétés" etc.

În domeniul music-hallului și al revistei, Parisul cunoaște o diversitate nelimitată de stiluri și concepții de spectacol, de la „revue à grand spectacle", în care montarea este copleșitoare și spectacolul devine o paradă strălucitoare de costume, pînă la micile cabarete, care reprezintă spectacole satirice bazate exclusiv pe cuplete și monoloage de actualitate.

La „Folies Bergères" am admirat costumația, uneori însă excesiv de încărcată; la „Casino de Paris" am aplaudat-o pe Mick Mitchel, o artistă complexă — în același timp, interpretă de muzică ușoară, dansatoare, acrobată și... pictor-scenograf. De la „Moulin Rouge" am reținut îndrăcitul can-can, într-o execuție ireproșabilă, iar de la „Lido" numerele internaționale de varietăți, de-a dreptul senzaționale. Dar spectacolul cel mai interesant și mai contemporan mi-a părut a fi „La plume de ma tante", de la „Théâtre des Variétés", în interpretarea trupei lui Robert Dhery, o revistă în care, cu mijloacele cele mai simple, dar de o inventivitate derutantă, actorii și baletul trec, de la un tablou la altul, prin situații de un comic irezistibil, fără să cadă însă, vreodată, în vulgaritate.

În peisajul acesta atît de bogat, succesul revistei românești și al Teatrului „Constantin Tănase" la Paris capătă o semnificație mai adîncă și ne obligă la tot mai multă exigență în realizarea producțiilor noastre viitoare.

Nicolae Dinescu
directorul Teatrului „Constantin Tănase"

www.cimec.ro

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Constanța

- PAPA SE LUSTRUIEŞTE de Spiros Melas
- ANNA CHRISTIE de Eugen O'Neill
- DOI PE UN BALANSOAR de W. Gibson
- HENRIC AL IV-lea de L. Pirandello

În toridele zile de vară cînd toate teatrele din țară se aflau în cuvenită vacanță sau în reconfortantă stagiune estivală, colectivul din Constanța era în plină activitate, repetînd texte dificile, trebuind să facă față sarcinilor sporite ale vîrfului de producție. În ultimele zile ale lunii august, pe afișele teatrului figurau titluri mai vechi, ca *Papa se lustruiește* de Spiros Melas, *Adam și Eva* de Aurel Baranga și *Anna Christie* de Eugen O'Neill ; *Doi pe un balansoar* de Wiliam Gibson, *Henric al IV-lea* de Pirandello, acestea din urmă premiere de ultimă oră.

Unele sînt piese jucate mai de mult, care-și poartă faima ca pe o lungă trenă, ispitînd curiozitatea spectatorilor de azi, fie prin ecourile risipite în amintirea generațiilor mai vîrstnice, fie prin strălucirea unor nume de mari interpreți. *Papa se lustruiește* intră neîndoios în această categorie, sunînd familiar oamenilor de teatru mai tineri, chiar dacă nu l-au văzut pe Maximilian în acest celebru rol din cariera sa. Într-o confruntare directă cu spectatorii de azi însă, asemenea piese se arată comic de înduioșătoare. La Constanța, comedia lui Spiros Melas se joacă de cîțiva ani, programată cu precădere mai ales în sezonul de vară, și e limpede că văditele strădanii ale unor forțe artistice conjugate nu izbutesc să acopere, în ciuda cunoscutei măiestrii scenice a lui Sică Alexandrescu — căruia îi aparține și frumoasa versiune literară —, ridurile melodramatice, să ascundă vestejirea comicului. Istoria teatrului și filmului a demonstrat că nenumărate opere realizate în urmă cu trei-patru decenii au îmbătrînit nespus, în comparație cu altele seculare ; în consecință, bietul „papa", deși nu are mai mult decît frageda vîrstă de 30 de ani..., trebuie să se pensioneze definitiv. Tehnica directorului de scenă, abilitatea desenării unor caractere, știința fixării situațiilor comice, toate la un loc nu izbutesc să alunge sentimentul de desuet ce-l emană piesa. E adevărat că și cadrul scenografic acum deteriorat al lui Mihai Tofan, sărăcăcios în gust și fantezie,

www.cimec.ro

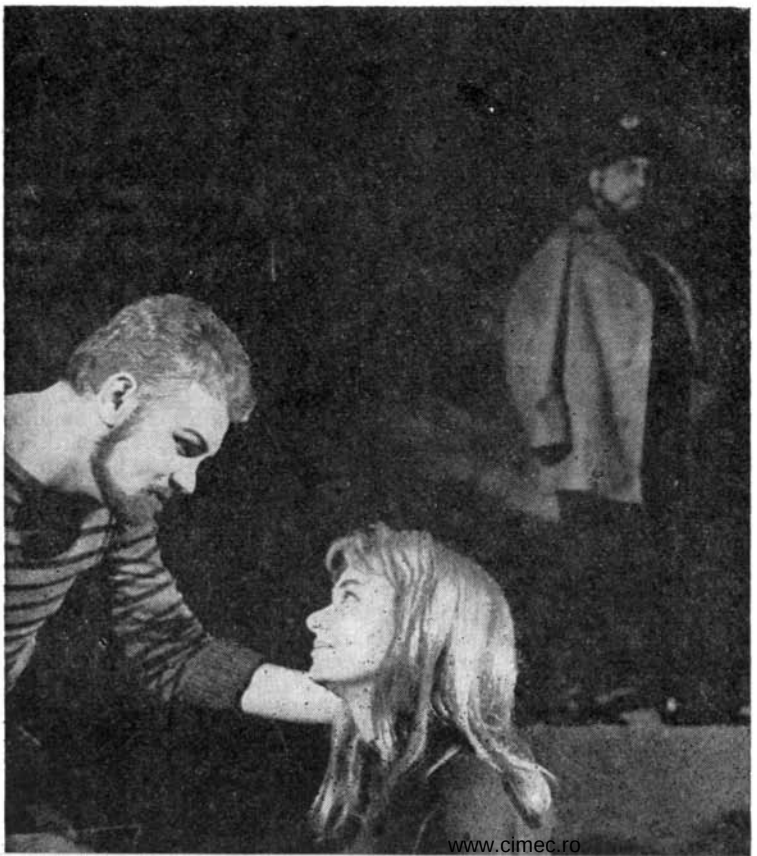
nu ajută defel la întinerirea ei. Surpriza spectacolului o constituie însă prezența lui Marcel Anghelescu.

Rolul cinstitului cîrciumar Procopie Calauzo, silit să se „lustruiască" pentru a satisface fumurile de parvenire ale feciorului său ministeriabil, și lecția de bun-simț pe care el o dă clanului cu pretenții aristocratice nu au ridicat vreo sarcină actoricească deosebită reputatului actor al Teatrului Național din București. Frustrat în ultimii ani de asemenea compoziții colorate și în general prea puțin distribuit în roluri interesante, valorificatoare, Marcel Anghelescu desfășoară aici cu generozitate farmecul său scenic, bucurînd spectatorii cu masca-i bonomă, amestec de candoare și șiretenie bătrînească. Nu e un secret pentru nimeni că Marcel Anghelescu excelează în compoziții de acest gen. În „papa" el exaltă sentimentul patern, nesfiindu-se de situațiile melodramatice, tinctur îndu-le însă cu o ironie subțire, în subtilă complicitate cu publicul ; dilată scenele copioase de haz, în spiritul bunei tradiții a școlii actorilor noștri de comedie, și își etalează cu bun-gust maniera de joc proprie lui, înnobilînd cele mai banale și ieftine situații scenice. Prezența sa a antrenat întreaga echipă de interpreți, înviorînd pare-se reprezentația. Marcela Sassu (Aspasia Galantzi), Ileana Ploscaru (Riri), Dan Herdan (Iani), Romel Stănciugel (Aleco Vranios) schițează cîteva tipuri de burghezi parveniți mimînd sorgintea nobilă ; dar modul în care unii actori iau în serios momente melodramatice, jucîndu-le grav, întristează. Bucurîndu-ne pentru ospitalitatea manifestată de Teatrul din Constanța față de Marcel Anghelescu, nu ne putem abține de la o întrebare : nu s-ar putea găsi piese mai apropiate exigențelor anului 1965, în care să joace Marcel Anghelescu în reprezentație, îndatorînd colectivul mai mult, bucurînd publicul mai mult ?

* * *

Anna Christie de Eugen O'Neill, premieră a acestei stagiuni, a prilejuit publicului constănțean prima întîlnire cu părintele dramaturgiei americane. Prezent anul acesta pe afișele mai tuturor teatrelor noastre, îndeosebi cu piese din prima perioadă a creației sale — dramele mării și ale pămîntului abundă —, cu Anna Christie rămînem tot în

Romel Stănciugel (Mat), Ileana Ploscaru (Anna) și Jean Ionescu (Chris) în „Anna Christie"



www.cimec.ro

Marcella Sassu (Marthy) și Jean Ionescu (Chris) în „Anna Christie" de O'Neill

jurul anilor 1920, fără să ni se releve universalele valori ale teatrului lui O'Neill. Într-o măsură mai mare decît *Patima de sub ulmi* sau *Dincolo de zare, Anna Christie,* scrisă în anul 1921 (Premiul Pulitzer), dovedește la lectura scenică eroziunea timpului asupra ei. Drama prostituatei, împinsă de societate pe calea pierdiției, și regenerarea ei morală, în contactul purificator cu marea și oamenii cinstiți ai mării, conține în germene tema unor conflicte o'neilliene, lupta tragică pentru apărarea condiției umane, ciocnirea violentă dintre aspirații contradictorii ; dar finalul în happy-end, pitorescul exotic acoperă mult valoarea sondajului psihologic, adevărul dramatic. Tragedia existențelor mizere ce se irosesc cu lucidă disperare, revelatorie în ultimele piese, ca *Fire de poet, Luna oropsiților.* sau *Lungă călătorie în noapte,* nu e schițată aici decît în germene. De altfel, pe scenele americane, *Anna Christie* se joacă doar ca spectacol muzical. Regizorul N. Al. Toscani nu a căutat să arunce în penumbră petele violente de culoare, să pună surdină tonurilor stridente. Cadrul plastic (scenografia Emil Moise) e sugestiv, ca un mic tablou de gen. Culoarea locală a tavernei rău famate din port are expresivitate ; fundalul unui cer învolburat, ca și silueta încețoșată a cheiului pierdut în depărtare, creează o ambianță adecvată tonalității piesei. Spectacolul e construit pe situații tari, brutale, în consecință are accente stridente, gesturi îngroșate. Principala preocupare a interpreților se pare că a fost să recreeze prin mișcări exterioare, voce și atitudine, un mediu, o lume particulară, cu specific... marin. Din această pricină, episoade de un real dramatism sună fals, patetismul e ieftin, sentimentele mimate. Anacronismul, tenta lacrimogenă, „melo"-ul au ieșit la suprafață, inundînd întreg peisajul dramatic. Fără excepție, toți interpreții fac compoziție. Ileana Ploscaru, în rolul titular, dovedește o deplină stăpînire a scenei, temperament viguros, larg registru compozițional. Zbuciumul eroinei, pendularea între speranță și rușine, alternarea momentelor de cinism și puritate, ipostazele de femeie pierdută și copilă dornică să regăsească sentimentele curate (!) se desfășoară cu mult simț scenic, cu meșteșug. Dar ca și întregul spectacol, rolul e lipsit de nuanțare, de veridicitate psihologică, de acel adevăr al sentimentelor ce emoționează prin

www.cimec.ro

simplitate și firesc. În rolul bătrînului lup de mare Chris Christophersen, Jean Ionescu compune un personaj suculent. Prima scenă a beției este mult îngroșată — în egală măsură și de partenera sa, Marcela Sassu (Marthy), pitorescul situației teatrale fiind urmărit ca atare ; dar el reușește să-și elibereze pe parcurs personajul de încărcătura exterioară, ajungînd în final la un ton firesc, adecvat cu drama acestui suflet simplu, într-un continuu naufragiu pe o mare aducătoare de nenorociri. Marcela Sassu aduce multă inventivitate în expresiile fizionomice, iar Romel Stănciugel (Mat Burke) luminează frumos lumea interioară a matelotului scîrbit de murdăria traiului cotidian, exprimînd brutalitatea lui cinstită, dăruirea generoasă, ca și rigiditatea unor norme morale.

* * *

Duo-ul dramatic al americanului William Gibson este un spectacol foarte tînăr, născut în miezul acestei veri. O trăsătură a sa distinctivă este lipsa de asemănare cu celelalte producții de pe afiș. Montarea regizorului Constantin Dinischiotu atestă un nivel superior de muncă cu interpreții, o gîndire teatrală împrospătată, care a reușit să alunge teatralismul factice, șabloanele de interpretare, poncifele meșteșugărești. Spectacolul are fluiditate, tensiune, un stil al său. Textul tradus scenic se apropie de spectatori ca prin lentila unui binoclu, și fiecare amănunt se amplifică, dezvăluindu-ne fără înfrumusețare

Ileana Ploscaru (Gittel) și Dan Herdan (Jerry) în „Doi pe un balansoar" de W. Gibson

www.cimec.ro

viața de fiecare zi, cu marile-i mizerii și micile-i bucurii, a unui cuplu ce nu izbutește să-și găsească echilibrul. Expresivă, cu autenticitate artistică, apare uzura acestui cuplu, în zadar avid de fericire. Ambii interpreți, Ileana Ploscaru (Gittel) și Dan Herdan (Jerry) aduc în scenă o personalitate distinctă, o lume de gînduri, fapte și sentimente. Relația lor scenică a funcționat la o înaltă temperatură, într-o comunicare deplină și spontană. Jerry și Gittel se pîndesc necontenit unul pe celălalt, se suspectează fără răgaz, conversează pentru a-și ascunde gîndurile și tac pentru a-și exprima adevăratele sentimente. Fiecare caută cu disperare în celălalt o realitate mai limpede, mai bună, un punct de sprijin, o motivare a propriei existențe. Ileana Ploscaru (Gittel) este o prezență originală, strălucitoare, cu multe sclipiri. Are treceri neașteptate de la un haz frust, de la o simplitate cam grosolană, de la o insolență afișată, la duioșii candide, la o veselie gălăgioasă, falsă. Clipele fulgerătoare de alintare și cele lungi de tristețe reală ascund disperarea surdă a balerinei ratate, panica ei îngrozitoare de singurătate, de pustiul din „orașul cu 14 milioane de pustiuri". Ca un mic animal încolțit ce simte primejdia, Gittel se zbate să se apere. Și cînd primejdia e aproape, e reală — telefonul din Omaha sună —, ea luptă nebunește să-l cîștige pe Jerry, nu un bărbat, ci o lume a ei. Dacă interpreta ar elimina cîteva accente stridente, unele hohote de plîns neavenite, găsind mijloace mai subtile de a se exprima, acest rol va putea fi considerat ca un punct înalt, cîștigat în cariera ei artistică.

În interpretarea lui Dan Herdan, Jerry Ryan a devenit un personaj extrem de interesant. O neliniște ascunsă îl macină, o tristețe definitivă dăinuie în el, de aceea, momentele de bucurie, de victorie, par mici evadări din prizonieratul unei înfrîngeri totale. În momentele de singurătate, Jerry Ryan se dezvăluie pe de-a ntregul : e iremediabil învins și conștient de acest lucru. Luciditatea îi cenzurează sentimentele. Tăcerile sale sînt tulburătoare, sinceritatea — copleșitoare. Refuzînd să-i spună lui Gittel, singura ființă de care s-a atașat în imensul pustiu în care trăiește, „te iubesc" — „asta nu se poate, puștiule, e un jurămînt pe care-l faci doar la douăzeci de ani" —, dă glas profuziunii sentimentelor unui om care nu poate să trișeze cu viața.

Decorul tînărului scenograf Aurel Florea nu sprijină concepția montării și nici nu se acordă cu stilul de joc al interpreților. Inexpresiv, fără idee, cadrul extrem de stilizat sărăcește viața spectacolului ; căci, în această reprezentație plină de culoare, amănunțită în reliefarea detaliilor psihologice, se simte nevoia să funcționeze concret și viața obiectelor care-i înconjoară pe eroi. Poate de aceea ne-a rămas în amintire o scenă — singura, de altfel, în care recuzita *joacă :* în camera dezolant de goală, cei doi stau pe canapea, evitîndu-și privirile. O valiză așezată, parcă din întîmplare, între ei îi desparte inevitabil, sugerînd cu simplitate distanța de nestrăbătut dintre terenul de golf din Omaha și cămăruța balerinei din Bronx. Ne-am bucurat că regia a evitat plantații simbolice, comentarii plastice, elemente exterioare textului. Singura intervenție regizorală manifestată în final e fidelă spiritului piesei : după plecarea lui Jerry, Gittel sună la telefon un număr care nu mai răspunde. Soneria în gol, obsedantă, în lumina ce scade treptat, amplifică pustiul, singurătatea, legăturile tăiate... Un final elocvent !

* * *

Teatrul lui Pirandello, devastat de întrebările grave ale integrității sau evanescenței eului, prin *Henric al IV-lea,* piesă majoră, dramă-testament, confirmă „marea importanță critică" nu a „pirandellismului" — consecință teoretică a iubitorilor de sisteme filozofice, „pretinși critici" —, ci a dramaturgiei marelui și controversatului scriitor, laureat al Premiului Nobel. Tragedia ce se declanșează în clipa smulgerii măștilor impuse de un „destin batjocoritor", jocul reversibil al farselor triste pe care același „destin" — cu dimensiuni istorice și geografice lesne detectabile în societatea timpului său — îl hărăzește individului izolat, revoltat față de această lume, au atins înalte culmi în *Henric al IV-lea.* Exegeza pirandelliană a consacrat tomuri întregi filozofiei dramaturgului sicilian, hrănit la școala filozofiei germane și ale cărui căutări și soluții înnoitoare, în tema și tehnica teatrului, își manifestă influențe prolifice pe o arie mult mai întinsă decît perimetrul teatrului grotesculul și absurdului. Critica marxistă este deocamdată încă datoare interpretării profunde, cuprinzătoare, a acestui teatru, pentru a-i clarifica marile-i sensuri critice și a-i sonda semnificațiile, dincolo de stratul „grotesc", de jocul oglinzilor paralele ale realității și iluziei, ale existenței și aparenței.

Henric al IV-lea n-a mai fost de mult jucat pe scenele noastre, interesul stîrnit de această reprezentație ni se pare așadar legitim, inițiativa Teatrului de Stat din Constanța înscriindu-se ca un temerar act de cultură. Regizorul Ion Olteanu, colectivul de actori și protagonistul Dan Herdan s-au aflat în fața unei misiuni dificile de con-

www.cimec.ro

Dan Herdan în rolul titular din „Henric al IV-lea" de L. Pirandello

cepție și interpretare, nemaivorbind de specificul stilistic propriu teatrului lui Pirandello, care solicită o traducere scenică corespunzătoare. Dacă se poate vorbi despre o concepție a spectacolului, ea s-a exprimat prin interpretarea personajului central. S-au urmărit relevarea umanismului covîrșitor al piesei, limpezirea ideilor și sublinierea critică a ineficacității împotrivirii singure și singulare. Claustrarea involuntară a eroului în eposul unui timp legendar este doar preludiul spectaculos, teatral, al tragediei propriu-zise — tragedia cunoașterii ; abdicarea voluntară și definitivă, refuzul integrării în lume, soluția izolării totale, nu numai într-un spațiu delimitat, dar și într-un timp obligatoriu, se arată logice, necesare. Prin structura sa funciară „normală", „nebunul" Henric nu poate adera la normele falsificate ale lumii sale aristocratice, ființa sa e inadaptabilă într-un climat ostil umanității. Marele merit, deopotrivă al regiei ca și al interpretului rolului titular, este înlăturarea concluziilor pesimiste, sceptice, fără a se altera prin aceasta răscolitoarele sensuri tragice ale piesei. Dimpotrivă, absurditatea soluției finale, acceptarea claustrării pe viață, dă măsura dezgustului, a revoltei față de lumea lui Belcredi și Di Nolli. Spre explicarea ideilor tinde și decorul semnat de Aurel Florea : o imensă plasă de păianjen acaparează scena, frînghii se întind peste tot, alcătuindu-se în coloană, în rețea, vorbind metaforic despre neputința ieșirii, despre scufundarea în desișul, în capcana captivității și ficțiunii. Deși simbolul nu are suficient rafinament, totuși ambianța scenică degajă o atmosferă ușor stranie, neliniștitoare, prielnică desfășurării acțiunii. Dintre costume (Elena Forțu) cel al lui Henric ni s-a părut cu drept cuvînt inspirat. E veșmîntul unui bufon tragic, sugerînd deopotrivă costumul de curte și salopeta zdrențuită, peste care o mantie de șiac și din aceleași frînghii împletite are de asemenea dublu sens : e rasa penitentului de la Canossa și hlamida farsei burlești, pe care „nebunul" o poartă, rîzîndu-și lucid de ceilalți, adevăratele „paiațe".

www.cimec.ro

Cu rolul lui Henric, Dan Herdan ne descoperă profunzimea talentului şi varietatea registrului său artistic. Pirandello se autodefinea ca un scriitor din categoria acelora „care nu admit decît personaje, peripeţii şi peisaje îmbibate — dacă se poate spune aşa — de acel sentiment particular al vieţii, care le conferă o valoare universală. Aceştia prin natură sînt scriitori-filozofi. Din nefericire, aparţin acestei categorii". Henric, fără să fie un Hamlet modern, este un erou-filozof, şi Dan Herdan nu „joacă" filozofia personajului, ci o exprimă organic, preluînd, transmiţînd, acceptînd şi respingînd idei, cu simplitate şi inteligenţă, fără artificii, fără poză în voce şi gest. Vădind un studiu serios şi aplicat, rolul mai necesită totuşi aprofundări, nuanţări mai distincte, mai precise, eliminarea unor pauze în mişcările imperceptibile ale jocului sensibil dintre aparenţă şi realitate.

Spectaculoasă este intrarea lui Henric în scenă. Desculţ, ţinînd în mîinile mînjite cu cărbune papucii grosolani de lemn, bufonul care vine în întîmpinarea vizitatorilor curioşi de afară are o expresie stranie ce zguduie şi ţintuieşte. Pe obrazul mînjit cu roşu, se aşterne o grimasă batjocoritoare, care contrastează cu privirea lucidă, tristă, resemnată, a omului căruia i s-a făcut o îngrozitoare nedreptate. Cumplita suferinţă a însingurării silnice arde în aceşti ochi. Ideile au incandescenţă topită în pasiune, dizolvarea reflecţiilor în sentiment capătă relief dramatic, vibrînd cu oscilaţii intense, teatrale. Una din cele mai interesante scene realizate în spectacol este confesiunea, smulgerea măştii de nebun în faţa celor patru tineri siliţi, pentru a-şi cîştiga existenţa, să joace rolul „consilierilor secreţi". Fericit că poate dialoga, comunica pe planul realităţii, Henric îşi dezvăluie luciditatea. Încrederii nu i se acordă credit. Sincerităţii i se ripostează prin batjocură, adevărul nu este recunoscut. Atunci Henric mimează delirul, acceptînd situaţia tragică a măştii, singura condiţie a puterii, a autorităţii sale: conştient că doar nebunia îi este acceptată şi recunoscută, el îi sileşte să se supună nebuniei sale. Actorul domină situaţia, refuzînd să joace nebunia, afişînd dimpotrivă luciditate, demonstrînd o înţelegere

Scenă din „Henric al IV-lea"

www.cimec.ro

plină de compasiune pentru cei ce se înșeală. „Arta mea — spune Pirandello — e plină de compasiune pentru toți cei ce se înșeală, dar această compasiune nu poate să nu fie urmată de ferocea batjocură a destinului, care condamnă pe om să se înșele." Tonul lui Henric e blînd, scăzut ; imposibilitatea dialogului, neputința comunicării au densitate și volum, iradiind un suflu tragic. Temele universului pirandellian, obsesia aparențelor, fragilitatea realității, falsitatea judecăților de valoare se adună într-un sens clar, limpezit, spectatorului. Henric își strigă revolta neputincioasă a omului zdrobit de coaliția minciunii. „Ce reușesc ei să impună : vorbe, vorbe... și vai de cel care se vede într-o zi pecetluit cu una din aceste vorbe pe care le repetă toți..." Elogiul nebuniei, al bătrînului Erasmus, are chipul unui biet tînăr îmbătrînit.

Regia a epurat cu îndrăzneală, a estompat înțelept momentele de intrigă, motivările simplificatoare. Pasiunea redeșteptată în Henric de Frida (Smaragda Olteanu), care, aparent, motivează uciderea lui Belcredi, trece pe plan cu totul secundar. Lovirea lui Belcredi apare ca un act disperat și firesc, unica modalitate pentru a-și putea perpetua viața. Dan Herdan — precum spuneam — a evitat să joace „nebunia" cu laturile ei aparent spectaculoase, dar superficiale, a renunțat la dansul pe sîrma tulburătoarelor incertitudini. El exprimă cu degajare artistică viața scenică a ideilor.

Acest Henric este ars de febra căutării adevărului și silit să opteze. Opțiunea — mantia nebunului în locul fracului aristocratic — apare ca un gest logic, dictat de logica umanității nealterate, care a izbutit să se apere. Trista ei apărare, absurdă (nu ridicolă) ; întoarcerea cu spatele către viitor și îmbrățișarea fantasmelor trecutului, acceptarea unei lumi de umbre capătă în spectacol — reacția dorită — neadeziunea publicului. Consecință reală a poziției în fața limitelor soluțiilor oferite de Pirandello.

Dacă regia s-ar fi preocupat în egală măsură și de celelalte laturi ale piesei, de luminarea multiplelor relații ce se iscă între erou și lumea înconjurătoare, întregul spectacol s-ar fi ridicat la valoarea unui autentic act artistic. Neglijarea portretizării exacte a grupului format din Belcredi, marchiza, Carlo di Nolli etc., pe de o parte, a gruplui celor patru, de altă parte, naște confuzii și afectează nu numai ținuta reprezentației, dar chiar, în anumite scene de relație stringentă, rolul central. Aceste „paiațe", fantoșe dintr-o lume reală, mai fadă, mai inconsistentă decît lumea de ficțiune în care trăiește Henric, personaje specific pirandelliene, din păcate nu au în scenă sarcina electrică complicat negativă cu care le-a investit autorul. Marcela Sassu (marchiza Matilde Spina) joacă cu demnitate remușcările, afișează compasiune, dar se pare că a preferat un rol nemeritat de victimă. Romel Stănciugel (Belcredi) aduce în unele momente o mărginire infatuată, o suficiență impertinentă, dar e lipsit de mobilitatea spirituală, de rafinamentul pervers al castei, mîrșăvia nu-i este acoperită cu distincție, întunecînd astfel cauzele urii eroului față de acest personaj, personificare a lumii „exterioare". Inconsistența tipologică atenuează violența conflictului. Polii ce se resping nu au forțe egale... Întunecate ni s-au părut și primele scene, momentul expozitiv, jucat nu se știe de ce într-un fel de parodie a commediei dell'arte și cu o dicțiune neglijată și neglijentă. Montarea unei asemenea piese presupune o muncă colectivă nuanțată, gîndire și studiu atent în caracterizarea fiecărui personaj, în marcarea fiecărui moment. Monologul dramatic nu se poate realiza decît în continuă relație, în neîntrerupt dialog. Intreprindere ambițioasă și prestigioasă, spectacolul *Henric al IV-lea* merită finisarea, excelent mijloc de exercițiu și creștere profesională pentru actori.

* * *

Însemnările de față nu s-au vrut un „profil al teatrului", deci nu vor avea concluzii despre repertoriu, criteriile programării, stadiul de dezvoltare al trupei etc. etc. Proiectele aflate în mapa secretariatului literar sînt deosebit de interesante, promisiunea unui Brecht inedit — *Capete rotunde și capete țuguiate* ; a unui Ibsen mai puțin jucat — *Femeia mării ;* recitalurile de poezie dramatică, de selecțiuni din teatrul contemporan occidental, fapt obișnuit în activitatea acestui teatru preocupat de diversitatea formelor și formulelor în educația estetică a publicului. Toate acestea ne arată că, în prezent, colectivul se află în fața unei noi etape de vădită maturizare.

Finalul trecutei stagiuni trebuie alăturat deschiderii celei viitoare. După montări ca *Doi pe-un balansoar* sau *Henric al IV-lea,* e de așteptat ca Teatrul din Constanța să ocupe un loc mai reprezentativ pe harta scenelor noastre.

Mira Iosif

www.cimec.ro

Cartea de teatru

„Teatrul românesc în contemporaneitate"

Volumul „Teatrul romînesc în contemporaneitate", apărut la „Meridiane", se vădeşte o realizare editorială importantă. În paginile cărţii, treisprezece teatrologi privesc diferite porţiuni ale actualităţii noastre scenice. Însumîndu-se, se compune o imagine bogată, pasionantă.

Parcurgînd lucrarea, te bucură nivelul la care a ajuns obiectul cercetării : teatrul nostru nu mai apare ca o aglomerare inegală, adesea fragilă, adesea flască, de fenomene ; el se prezintă ca un corp compact, propice studierii, unitar în armonioasa lui diversitate, înaintînd impetuos.

Parcurgînd lucrarea, te bucură nivelul la care a ajuns şi metoda cercetării : se evidenţiază, la cei mai mulţi dintre coautori, o evoluare de la însemnările mărginaşe unui spectacol, apărute în foi efemere, spre substanţă, spre sinteză şi — în sensul adecvat al cuvîntului — spre definitiv.

Radu Beligan, în cuvîntul său introductiv, schiţează un panoramic al teatrului nostru actual, în faţa căruia adastă analitic cei treisprezece autori ai volumului.

Primul capitol „Contemporaneitatea în arta spectacolului teatral" — datorat lui Valentin Silvestru — mi se pare cheia de boltă a întregului edificiu. Capitolul, cuprinzător în date, solid în argumentaţie şi personal în verb, demonstrează că dacă „teatrul este astăzi o manifestare de prim ordin a poporului nostru multitalentat", aceasta se datorează în mare parte intensei sale contemporaneităţi, inspiraţiei ample, filozofice, din realităţile actuale ale ţării noastre. Socotind spectacolul un raport mereu suplu, progresiv, între realitate şi artă ; evitînd circumspect falsa actualizare, autorul evaluează efectiva poziţie contemporană la trepte diferite ale actului creator — de la dramaturg la regizor, actor, scenograf, şi de aci la public.

După acest debut sintetic, cartea se răsfiră brusc. Se iscă trei modalităţi optice. Prima cuprinde capitole închinate diferiţilor factori creatori ai spectacolului. A doua — capitole cu axe disparate, un fel de mare „punct diverse". A treia — capitole asupra reflectării în spectacolul nostru de azi a unor monumente şi momente de frunte din istoria dramaturgiei.

Un articol însufleţit semnează Traian Şelmaru despre „Tendinţe noi în dramaturgia originală", pornind de la teza că dramaturgia nu se poate dezvolta decît *în interiorul* teatrului, într-o dialectică strînsă cu progresele artei spectacolului. Dumitru Solomon surprinde apoi nuanţat caracteristici ale şcolii româneşti de regie şi contururi ale diverşilor ei animatori. El insistă asupra faptului că regia noastră nu s-a dezvoltat în baza unor ambiţii cu finalitate egocentristă, ci a fost propulsată prin strădania regizorilor de a pune în valoare idei viguroase ; implicit şi arta lor a devenit stenică şi pregnantă. Rîndurile Mirei Iosif asupra unor „Actori şi roluri contemporane" au darul unei largi documentări. Credem că aportul său ar fi fost

www.cimec.ro

însă mai efectiv dacă trecerea în revistă a numelor ar fi fost însoțită și de gînduri mai multe. Ar fi fost util să se fi comentat mai insistent și mai precis căutările de esență și mijloacele specifice de expresie. Cercetările Margaretei Bărbuță vizează un cîmp vast, urmărind consecvent ideea valorii dinamice a decorului. Nivelul la care e tratată o atare temă se vădește de bun augur, cu atît mai mult cu cît unul din neajunsurile cu care ne-au obișnuit cronicile de spectacol constă fie în eludarea sistematică a problemelor decorului, fie în analize lipsite de pricepere. Dens ni se pare studiul lui B. Elvin, „Publicul și teatrul". Autorul consideră dialectic relația care leagă pe creator de spectator: ambele părți se influențează și se determină reciproc. După o schițare a *istoriei publicului nou,* Elvin enunță cîteva probleme actuale, combătînd pseudodilema „spectacol de ținută" sau „spectacol de public".

Poate lipsește de la această primă diviziune a cărții un capitol despre muzica în spectacolul teatral. Poate și un altul despre scenotehnică. Simțim însă categoric lipsa unui capitol dedicat criticii dramatice. Nu putem înțelege evoluția teatrului nostru, fără a lua în seamă acest efectiv factor constitutiv, reprezentînd, sublimat, și oamenii de teatru, și opinia publicului.

Cea de-a doua diviziune a cărții, cea disjunctivă în conținut, e inegală și pe planul calității. După aportul eclectic și orizontal al lui N. Barbu, „Convenție și veridicitate", urmează „Însemnări despre spectacolul popular", semnate de V. Mîndra —unele din paginile de consistență ale volumului. După ce are grijă de a spulbera concepția eronată că spectacolul popular ar fi un fel de ediție scenică de „vulgarizare a marilor texte", autorul îl definește ca pe un raport creator, direct, lucid și eficace, între oamenii scenei și masele de spectatori, prin mijlocirea unor spectacole care să reliefeze amplu și categoric sensuri majore. Fără să-și propună extensie în analiză, C. Paraschivescu în „Funcționalitatea artei teatrale" folosește notația intensă. Din doar cîteva exemple, criticul reușește o investigație în fenomenul-spectacol mai autentică decît mulți din ceilalți coautori, care se reped spre arii largi. Paraschivescu are darul să vadă spectacolul dinăuntrul actului scenic. Polemica lui pasionează printr-o logică plină de nerv.

Cea de-a treia diviziune a cărții descinde dintr-un capitol de sinteză al lui Andrei Băleanu, „Clasicii nu vor să îmbătrînească". Autorul se manifestă cult și vibrant, într-o țesătură ingenioasă de idei. Ideea de bază e aceea că teatrul este prin excelență o artă a prezentului, care, atunci cînd ne înfățișează trecutul, nu trebuie să ni-l înfățișeze muzeistic, încremenit, ci într-o evoluată consonanță cu realitatea.

Deosebit de utilă ne apare contribuția lui Florian Nicolau, intitulată „Regizorul — interpret al textului" (am fi opinat pentru titlul „Regizorul — interpret al textului shakespearean"). Florian Nicolau explică marea frecvență a pieselor shakespeareene în repertoiul nostru de azi: „Shakespeare este mult mai aproape decît oricare alt clasic de spiritul, năzuințele și menirea teatrului nostru, într-un cuvînt, de tot ceea ce expimă funcția lui educativă. Și aceasta, nu numai datorită geniului său, dar și imensei bogății de idei, înaltului adevăr artistic și de viață pe care îl cuprind operele sale." Autorul analizează apoi cîteva modalități prin care s-a încercat valorificarea scenică a acestor idei. E un adevărat studiu.

Contribuția lui Emil Mandric („Mesajul umanist în spectacolul gorkian și de tradiție gorkiană") ne pare foarte denivelată. Partea consacrată *Azilului de noapte* numără pagini excelente. Urmează apoi cîteva notații asupra *Aristocraților* lui Pogodin, piesă prea vag înrudită cu precedenta (prin generala „tradiție umanistă" de tip gorkian putem lega de *Azilul de noapte* nenumărate piese sovietice). Dacă *Azilul de noapte* e judicios analizat în două ipostaze scenice (una datorată lui Constantin Anatol, alta lui Liviu Ciulei), nu înțelegem de ce principiul se schimbă atunci cînd e vorba de piesa lui Pogodin. Viața spectacolului *Aristocrații* pe scenele romînești e surprinsă trunchiat, numai în regia lui Horea Popescu, uitîndu-se că și Radu Penciulescu, Dan Nasta, Ion Simionescu și-au spus un cuvînt în valorificarea acestui text. Și ca ton, analiza *Aristocraților* e în antagonism cu analiza gorkiană: tonului de studiu i s-a substituit unul ziaristic, din ce în ce mai pripit spre final.

În ultimul capitol, Mircea Alexandrescu străbate itinerariul brechtian al teatrelor noastre, combătînd unele din confuziile care mai dăinuie în ceea ce privește transpunerea scenică a pieselor dramaturgului.

Îi reproșăm volumului structura ultimului grupaj de capitole. Bineînțeles că nu încăpea în cadrul acestei lucrări o suită de capitole analizînd transpunerea pe scenele noastre a tuturor marilor momente din istoria dramaturgiei. Faptul că se consacră studii lui Shakespeare și Brecht și (oarecum !) Gorki nu ne poate

www.cimec.ro

obliga să dorim neapărat și studii închinate, de pildă, spectacolului antic, celui molieresc, celui romantic sau celui cehovian. Credem totuși că era absolut necesar să se hărăzească asemenea studii clasicilor dramaturgiei noastre, sau măcar lui Caragiale.

Să mai adăugăm că rîndurile scrise de Florian Nicolau, Emil Mandric și Mircea Alexandrescu se conturează nu numai ca privind trei autori deosebiți (și faptul că se și citesc ca aparținînd unor personalități distincte e bine), ci ca și cum ar face parte și din trei cărți deosebite (ceea ce e rău). Modalitatea de abordare a problemelor este alogenă. Bineînțeles că vina nu e a nici unuia din cei trei autori, ci e a celor care au inițiat și au definitivat volumul. Diferă nu numai modalitatea abordării, dar pînă și aria investigației. Nici unul dintre capitole nu-și propune să fie exhaustiv, și nici nu-i putem cere asta ; dar dacă Mircea Alexandrescu se referă la aproape toate spectacolele brechtiene de pe scenele noastre, iar Florian Nicolau execută un sondaj mai limitat (dar nu limitat), totuși concludent, cel de-al treilea capitol amintit nu se referă decît la un singur titlu gorkian, ignorînd alte spectacole, semnificative în plusuri sau minusuri *(Copiii soarelui, Cei din urmă, Egor Bulîciov și alții, Vassa Jeleznova, Micii burghezi, Dușmanii, Vilegiaturiștii)*, de pe scenele noastre. În ciuda valorii analitice a celor scrise de Mandric despre dubla transpunere scenică a *Azilului de noapte*, exemplul nu putea fi concludent pentru multipla operă a dramaturgului rus. Se cuvenea ca redacția să-i fi precizat cu mai multă rigoare coordonatele volumului.

De altfel, referindu-ne la întregul volum, vedem că aceste coordonate au fost în general fluctuante, dilatîndu-se uneori pînă la limită. Pe de o parte, o mai strictă fixare a criteriilor de bază și, pe de altă parte, o mai judicioasă selectare a numelor reprezentative pentru actualul stadiu al criticii (cîteva dintre competențele noastre critice sînt pe nedrept evitate) nu ar fi adus decît ameliorări.

Cel mai regretabil e faptul că operativitatea cărții s-a dovedit foarte scăzută. Cartea a gestat enorm, după ce diferitele ei părți fuseseră scrise, astfel că, în momentul apariției, foarte multe dintre păreri se întemeiau pe fapte de artă gata-depășite, riscînd să prezinte doar un interes arhivistic.

Cu toate rezervele noastre de mai sus, nu putem aprecia decît pozitiv volumul (redactor de carte : Cornel Cristian). Însăși vertiginoasa lui epuizare e un indiciu nu numai al interesului cu care era așteptată o asemenea manifestare de cultură teatrală, ci, mai ales, a calității sale efective. Era firesc, pentru o asemenea manifestare — prototip, să se strecoare și puncte mai slabe, inerente începutului. În ansamblu, strădania celor treisprezece teatrologi desfide numărul cu... ghinion și se înfățișează ca un promițător început de drum. Sîntem convinși că noi cărți din același domeniu se vor succeda tot mai frecvente și îmbunătățite, demonstrînd, la niveluri tot mai înalte, că teatrul românesc răspunde cu prisosință „prezent" prezentului.

Mihai Dimiu

P. S. Tot editurii i se pot imputa unele scăpări, aparent mărunte (dacă socotim că e vorba numai de cîte o literă nelalocul ei), dar inadmisibile. E greu de presupus că, după atîția arguși succesivi ai unei filiere editoriale, numele atît de cunoscut al lui Rolf Hochhuth să apară transcris... „Hochut" (pag. 15), Workshop să devină Workshope (pag. 24), Willy Loman să se germanizeze în „Willi" (pag. 116), celebrul domn Puntila să-și agațe un „t" în plus (pag. 318, 319, 320, 321, 329), René Allio să fie deposedat de unul din „l"-uri (pag. 197), iar Agnes să aibă fantezia să-și schimbe accentul consacrat (pag. 326). O grafie fantezistă capătă și numele personajelor shakespeareene : Malvolio devine „Malvoglio" (pag. 271) ; aflăm că „femeia îndărătnică" se numește... „Katharina" (pag. 271) ; Mercutio se românizează neașteptat în „Mercuțio (pag. 274). Iar Jacques din *Cum vă place* își sporește melancolia din filă în filă : la pagina 186 e „Jacques melancolicul", iar apoi devine „Jacques Melancolicul" (pag. 278). Curioasă e și fluctuația lui „c"=„k" în numele personajelor lui Gorki : avem parte de Crîvoi Zob (pag. 297), dar și de Klesci (pag. 298) sau de Vaska (pag. 299). Redacția nu se hotărăște nici dacă avem de-a face cu „commedia dell'arte" (pag. 180, 252), sau cu „comedia dell'arte (pag. 88 și 213). Și, în plus, în două ocazii (pag. 105) este citată o declarație pe care Radu Beligan ar fi dat-o în revista „Teatrul" nr. 4 din 1953 asupra rolului „Cerchez" din *Zaiștii*. Nu numai respectiva piesă nu se născuse pe atunci, dar nici măcar respectiva revistă (ambele apar trei ani mai tîrziu).

Poate că înșiruirea atîtor inadvertențe să pară o vînătoare de greșeli mărunte. Nu asta ne-a fost intenția. Ele însele ne-au sărit în ochi. Le stă foarte rău într-o carte impregnată de cultură.

BIBLIOTECA INSTITUTUL DE ISTORIE
www.cimec.ro

ORA EXACTĂ *cu*

Ceasurile deşteptătoare „VICTORIA“,

TIPURILE M., D. şi C.

executate cu carease metalice sau din material plastic, vopsite în culori pastel, cu cadrane avînd ca indicatoare linii sau patru cifre arabe.

Sînt precise, durabile şi garantate.

Se găsesc de vînzare la toate magazinele universale şi la cele cu raioane de specialitate.

MCI DGCMC

www.cimec.ro

VOPSEAUA DE PĂR

Sanda

în zece culori, vă asigură vopsirea cu uşurinţă a părului, într-o culoare modernă şi frumoasă

I. P. I. — c. 3785

44 200

www.cimec.ro

I. Ț. Arteri
cp 113

LEI 7

I. P. I. — c. 3785

www.cimec.ro